THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

E. Thurney Sen merian

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/kunsthistorische00lbke

Kunsthistorische Studien.

709
L96k

Kunsthistorische

Studien

von

Wilhelm Lübke.

Stuttgart.
Verlag von Ebner und Seubert.
1869.

Schnellpressendruck von Aug. Wörner, vorm. J. G. Sprandel, in Stuttgart.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Meiner

treuen Gefährtin und Gehülfin

Mathilde

gewidmet.

Vorwort.

Aus einer beträchtlichen Anzahl kunstgeschichtlicher Einzelarbeiten, die von mir im Laufe der Jahre zumeist in Zeitschriften veröffentlicht wurden, habe ich im vorliegenden Bande eine kleine Auswahl zusammengestellt. Ich beschränkte mich dabei auf das, wovon ich mir bleibende Wirkung und allgemeinere Geltung versprechen zu dürfen glaubte. Fast sämmtliche Aufsätze wurden bei diesem Anlaß neu durchgearbeitet, die Mehrzahl aus gereifter Erkenntniß verbessert und erweitert. Wenn die Einen Bericht geben von einzelnen Beobachtungen und Spezialstudien, so suchen Andere aus einer Summe kunstgeschichtlicher Thatsachen für die sinnige Betrachtung bleibende Ergebnisse zu ziehen; überall aber war es, wie in meinem ganzen literarischen Wirken, unausgesetzt mein Streben, über künstlerische Dinge in möglichst entsprechender Form zu reden, das wissenschaftlich Erkannte in durchsichtiger Sprache auszudrücken.

Wie weit mir dies gelungen ist, und in wiefern es mir möglich sein wird, auch für diese Arbeiten einen empfänglichen Leserkreis zu gewinnen, gebe ich vertrauensvoll dem gebildeten deutschen Publikum anheim, welches bisher meine umfangreicheren Arbeiten mit so viel Nachsicht und Antheil aufgenommen hat.

Stuttgart, im Januar 1869.

W. Lübke.

Michelangelo Buonarroti.

1.

Was im Alterthum Athen, das war in der christlichen Epoche das schöne Florenz: der Mittelpunkt jeder feineren und höheren Bildung, vor Allem die Wiege der Künste. Seit Cimabue im dreizehnten Jahrhundert begonnen hatte, die Malerei aus byzantinischer Erstarrung zu wecken, war diese Kunst in ununterbrochenem Fortschreiten den höchsten Zielen entgegengeführt worden. Cimabue's großer Schüler Giotto hatte ihre Formen flüssiger, den Ausdruck lebendiger, die Compositionen kühner, dramatischer gemacht; Masaccio endlich, im Beginn des 15. Jahrhunderts, ihr die volle Naturwahrheit, ihren Gestalten die plastische Rundung und die freie Bewegung im perspektivisch dargestellten Raume verliehen; er hatte ihr den Blick in's wirkliche Leben eröffnet. Die ganze Breite und Fülle desselben zu erkunden und der Malerei zu eigen zu geben, folgten ihm Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli und Filippino Lippi, Cosimo Roselli und der heitere Benozzo Gozzoli, endlich Domenico Ghirlandajo und der gewaltige Luca Signorelli.

Als Michelangelo geboren wurde, bewegte sich die florentinische Kunst in einem frischen, lebensvollen Nachschaffen der Wirklichkeit, die so ausschließlich ihren Sinn erfüllte, daß jede höchste Aufgabe

---

Ursprünglich als Text zu einem photographischen Album bei G. Schauer in Berlin 1862 erschienen; überarbeitet und erweitert 1868.

in ihren Ton herabgestimmt wurde. Wenn man damals in Kirchen und Kapellen die heiligen Geschichten malte, so wurden den Gestalten der Bibel die allbekannten Persönlichkeiten feiner, geistvoller und anmuthiger florentinischer Zeitgenossen substituirt, und alle Welt freute sich, erbaute sich an diesen Bildern. Aber es war doch Zeit, daß diesem Realismus, so bezaubernd er immer war in seiner naiven Frische, eine höhere, größere Auffassung gegenübertrat, um auf der Grundlage des Wahren und Lebendigen das Schöne und Erhabene aufzubauen. Das war die große Lebensthat Michelangelo's. Selbst Lionardo, der diesem höchsten Aufschwunge durch seine wissenschaftlichen Forschungen und seine unsterblichen Kunstwerke zuerst den Weg gebahnt hatte, mußte sich durch den Feuergeist seines noch jugendlichen Landsmannes und Nebenbuhlers überflügelt sehen. In ähnlicher Weise ging bei uns dem idealen Schwunge Goethe's und Schillers die Klarheit und Schärfe eines Lessing bahnbrechend voraus. —

Michelangelo [1]) stammte aus einer alten vornehmen Familie, die ihren Ursprung von dem gräflichen Hause von Canossa ableitete. Sein Vater, Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni, verwaltete gerade das Amt eines Podesta von Chiusi und Caprese, zweier Ortschaften im Casentiner Gebiet, als ihm dort auf dem Lande am 6. März 1475 (nach der florentiner Zeitrechnung 1474) ein Knabe geboren wurde, dem er den Namen Michelagnolo gab. Der Vater kehrte im folgenden Jahre nach Florenz zurück, und der Kleine wurde nun in Settignano einer Amme übergeben, welche die Frau eines Steinmetzen war. Michelangelo pflegte später

---

[1]) Die Quellen für sein Leben bietet vor Allem Ascanio Condivi, der bei Lebzeiten des Meisters seine „Vita di Michelagnolo Buonarroti" veröffentlicht hat. Ich benutze die Ausgabe von 1746. Daneben Vasari, über dessen Verhältniß zu Condivi nachzulesen ist, was H. Grimm in seinem „Leben Michelangelo's" (Hannover 1860) S. 70—76 sagt. Außerdem sind von Bedeutung die in den Sammlungen Gaye's und Bottari's enthaltenen Briefe, die Noten in der neuen Ausgabe des Vasari (Lemonnier. Firenze) und die Gedichte Michelangelo's (italienisch und deutsch, herausgegeben von Gottl. Regis. Berlin 1842).

scherzend zu sagen, seine Vorliebe für die Bildhauerei sei kein Wunder, denn er habe sie mit der Milch eingesogen.

Als der Knabe in der frischen Gebirgsluft kräftig herangewachsen war und zugleich Spuren eines lebendigen Geistes verrieth, bestimmte der Vater ihn zum Gelehrten und gab ihn einem Meister Francesco aus Urbino, der damals in Florenz Unterricht in der Grammatik ertheilte, in die Schule. Aber die Grammatik zog ihn wenig an; dagegen zeichnete er, was er nur irgend vermochte und suchte am liebsten die Werkstätten der Künstler auf, wo er besonders an den liebenswürdigen, fünf Jahre älteren Francesco Granacci sich anschloß. Vergeblich waren die Ermahnungen, vergeblich selbst die Schläge, welche er vom Vater erhielt: es zog ihn unwiderstehlich zur Kunst, so daß endlich Messer Lodovico sich gezwungen sah, ihn zum tüchtigsten Maler, den Florenz damals besaß, zu Domenico Ghirlandajo, in die Lehre zu geben. Am 1. April 1488 (1489) trat der eben vierzehnjährige Michelangelo seine Lehrzeit an. Mit dem Feuer jugendlicher Begeisterung widmete er sich nun der Kunst. Sein Meister arbeitete damals gerade an den Fresken, mit welchen der Chor der Kirche Sta. Maria Novella geschmückt werden sollte. Welche Freude mußte es dem jungen Michelangelo gewähren, solche Werke entstehen zu sehen und dem Meister dabei zur Hand zu gehen! Die Kirchen seiner Vaterstadt waren damals weit reicher noch als heute mit den umfangreichsten und bedeutsamsten Fresken bedeckt. Zwei Jahrhunderte hatten unablässig daran gearbeitet, jene großen Gemäldecyklen zu schaffen, deren Reste noch heute die Bewunderung der Welt sind. Welche Fülle von Schöpferkraft hatten Giotto, Orcagna, die Gaddi und so viele Andre bereits im 14. Jahrhundert verschwenderisch über alle Wandflächen ausgegossen! In Sta. Maria Novella selbst waren einige der erhabensten Leistungen jener frühen und strengen Malerei dem jungen Künstler täglich vor Augen. Aber auch die Werke fremder Kunst zogen seine Aufmerksamkeit auf sich; doch suchte er sie nicht bloß einfach nachzubilden, sondern durch selbständige Naturstudien nach Kräften sein Werk zu vervollkommnen. So malte er einst die Versuchung des heiligen Antonius nach dem

bekannten Kupferstiche Martin Schön's, den er von Granacci erhalten hatte. Um aber die Farben der schuppigen Ungeheuer, die den Heiligen umgaukeln, möglichst natürlich zu machen, studirte er eifrig auf dem Markte Schuppen und Flossen der verschiedenen Fische und brachte ein Werk zu Stande, das Bewunderung erregte.[1])

In der Anschauung der älteren Schöpfungen und in angestrengtem Studium entwickelte sich Michelangelo so rasch, daß er bald alle seine Mitschüler, selbst die älteren, die schon länger bei der Kunst waren, überflügelte. Es fehlte nicht an Veranlassungen, die das zu Tage brachten, denn das Genie des jungen Künstlers drängte sich unaufhaltsam an's Licht. So hatte einst ein Mitschüler nach Blättern des Meisters mehrere weibliche Gewandfiguren gezeichnet. Michelangelo nahm das Vorlegeblatt und verbesserte dasselbe, indem er die Zeichnung seines Lehrherrn mit kecken, derben Federstrichen umzog. So sicher und kühn trat damals schon der jugendliche Held hervor. Noch stutziger wurde der alte Domenico, als er eines Tages nach kurzer Abwesenheit zu seiner Arbeit in Sta. Maria Novella zurückkehrte, und ein Blatt fand, auf welchem sein Schüler inzwischen das ganze Gerüst mit Zubehör sammt den darauf beschäftigten Gehülfen abgebildet hatte. Die Zeichnung war so richtig und in so eigenem, neuem Style behandelt, daß Ghirlandajo staunend sagte: „der versteht mehr als ich." Kein Wunder, daß der Meister die fast unheimlich ihn überwachsende Kunst seines Schülers nicht ohne Eifersucht zu betrachten anfing. Das Verhältniß mußte gelöst werden; denn schon war Michelangelo so selbständig fortgeschritten, daß er bei Meister Domenico nichts mehr lernen konnte.

Zur rechten Zeit bot sich die rechte Gelegenheit. Lorenzo de' Medici, der prachtliebende, hochgebildete Mann, der an der Spitze des florentinischen Freistaates stand, hatte ein reiches Museum

---

[1]) Nach O. Mündler's Versicherung befindet sich dies früheste Tafelbild Michelangelo's nicht wie man bisher annahm in Bologna, sondern zu Paris im Besitze des Bildhauers Triqueti. Vergl. Kugler's Kunstgeschichte. IV. Auflage. II, S. 355, Anmerkung.

von Kunstwerken, namentlich von antiken Sculpturen, zusammengebracht und dieselben in seinem Palast und Garten bei San Marco aufgestellt. Da er wünschte, für die Bildhauerei Talente zu erwecken, so ließ er eine Anzahl junger Leute unter der Leitung des alten Bertoldo, eines Schülers Donatello's, hier Studien machen. Michelangelo und Granacci wurden ihm als die talentvollsten Schüler Ghirlandajo's empfohlen. Kaum hatte Michelangelo Zutritt in die Gärten von San Marco erlangt, als er mit Begierde auf dem neuen Felde seiner Studien sich heimisch machte und sofort sich mit dem Meißel versuchte. Eine antike Faunmaske reizte ihn zur Nachbildung. Aus einem Stücke Marmor arbeitete der junge, des Meißels fast ganz unkundige Künstler ein Ebenbild jenes Kopfes, jedoch mit der Veränderung, daß er ihm den Mund zu lächelndem Grinsen öffnete, wobei er beide Zahnreihen sehen ließ. Erstaunend sah Lorenzo das Werk des Anfängers, setzte jedoch neckend hinzu: „Aber du hast deinen Faun alt gemacht und ihm doch sämmtliche Zähne gelassen." Schnell begriff Michelangelo den Fehler, und kaum hatte sein Gönner sich entfernt, so meißelte der unverdrossene Kunstjünger dem Faun eine so natürliche Zahnlücke, daß Lorenzo, als er das Werk wiedersah, noch mehr betroffen wurde. Nun gab er sich alle Mühe, des alten Buonarroti Widerstreben gegen die neue Laufbahn seines Sohnes zu besiegen; huldvoll unterstützte er ihn und seine zahlreiche Familie, ließ Michelangelo ein Zimmer in seinem Palast anweisen, gab ihm neue Kleider und ein Taschengeld von fünf Ducaten monatlich und zog ihn täglich an seinen Tisch. Hier ging ein neues Leben dem jungen Künstler auf. Lorenzo hielt offne Tafel, und sein Haus war der Mittelpunkt aller ausgezeichneten Geister Italiens, der Dichter, Künstler, Gelehrten und Staatsmänner. Mit den Söhnen des Hauses, dem späteren Papst Leo X, dem unglücklichen Pietro und Giuliano, verkehrte Michelangelo in freundlichster Weise und erwarb durch die Berührung mit diesem gebildetsten und geistreichsten Kreise Italiens eine höhere Auffassung und einen freieren Blick in's Leben. Auf Anregung des gelehrten Poliziano führte er in einem Marmorrelief Hercules Kampf mit den Kentauren aus, ein Werk von staunenswürdiger

Lebendigkeit und Kühnheit, in welchem nur vielleicht ein Uebermaß von Kraft den siebenzehnjährigen Künstler verräth. Dies Erstlingswerk des werdenden Meisters befindet sich im Palazzo Buonarroti zu Florenz. Indeß setzte der unermüdliche Michelangelo seine Studien nach allen Seiten rastlos fort und vernachlässigte auch nicht die Werke der ältern florentinischen Meister. Vor allen zogen ihn Masaccio's Fresken im Carmine an, jene bahnbrechende Schöpfung, mit welcher eine neue Zeit und eine neue Kunst in Florenz eingezogen war. Schon regte sich aber vielfach unter seinen Kunstgenossen der Neid, und einer seiner Nebenbuhler, Torrigiano, versetzte ihm einst in eifersüchtiger Wuth einen solchen Schlag auf die Nase, daß das Nasenbein zerbrach und Michelangelo's Gesicht auf Lebenszeit gezeichnet blieb.

Vier Jahre war Michelangelo im Hause der Medici, als Lorenzo plötzlich starb. Der junge Künstler, der in das Haus seines Vaters zurückkehrte, betrauerte den Tod seines hochherzigen Gönners so tief, daß er lange nichts zu unternehmen vermochte. Endlich kaufte er sich, um mit Gewalt der Trauer zu entrinnen, einen großen, lange Zeit vernachlässigten Marmorblock und schuf einen vier Ellen hohen Hercules, der nachmals nach Frankreich kam, wo er verschollen ist. Eben so vermißt man auch ein Kruzifix von Holz, das er bald darauf dem Prior von Santo Spirito arbeitete, zum Dank dafür, daß dieser ihm ein Zimmer überlassen hatte, wo er Leichen seciren und den Grund zu jener tiefen anatomischen Kenntniß legen konnte, in der er alle Künstler seiner Zeit und der späteren Epochen übertroffen hat. Wohl verdiente der freundliche Prior solchen Dank, wenn man bedenkt, daß kurz vorher noch die Kirche es gewesen war, welche die anatomischen Studien am todten Körper unerbittlich verfolgte.

Pietro de' Medici war dem vielversprechenden Künstler ebenfalls zugethan, zog ihn auch wieder in seinen Palast, doch fehlte ihm der hohe Sinn und das Verständniß seines Vaters. Er betrachtete die Kunst mehr in der Weise launenhafter Fürsten. Eines Tages, im Winter, als tiefer Schnee gefallen war, mußte Michelangelo auf seinen Wunsch eine Statue von Schnee im Hofe des

Palastes errichten. Das Seltsame des Einfalls mag dem eifrigen Künstler auch dies vergängliche Material annehmbar gemacht haben. Kurze Zeit darauf kam der Sturm, der die Gewalt der Medici stürzte und sie aus Florenz verbannte. Michelangelo, der das Unheil kommen sah und als Anhänger der Medici für sich selber fürchten mochte, floh nach Venedig, ging aber von dort bald nach Bologna zurück. Hier wurde er durch Zufall mit einem einflußreichen Mitgliede des großen Rathes bekannt, der Gefallen an ihm fand und ihn in seinen Palast aufnahm. Bald erhielt er auch hier Gelegenheit, seine Kunst auszuüben. An dem prächtigen Marmor-Grabmal des heiligen Dominicus, einem Werke des 13. Jahrhunderts, in der Kirche des Heiligen zu Bologna, fehlte die Figur des heiligen Petronius und einer der knieenden, candelabertragenden Engel. Michelangelo arbeitete beide Gestalten und erhielt dafür dreißig Ducaten. Der Engel ist von bezaubernder Lieblichkeit, namentlich das Köpfchen von holdseliger Anmuth; minder gelungen der heilige Bischof, dessen Gewand und Stellung etwas so Gesuchtes, Manierirtes hat, daß die Arbeit unmöglich derselben Zeit angehören kann, und ich sie überhaupt kaum für ein Werk Michelangelo's halte. Immer ist dagegen der Engel von großem Werth, denn er zeigt wie weich und seelenvoll der zwanzigjährige Künstler zu bilden vermochte. [1])

Aber diese Arbeiten erregten den Neid bolognesischer Bildhauer, und so sah sich Michelangelo nach Jahresfrist veranlaßt, in seine Vaterstadt zurückzukehren. Er fand dort die Dinge völlig verändert, den Haß gegen die vertriebenen Medici unvermindert, den Einfluß Savonarola's allmächtig. Obwohl nun der Künstler den gewaltigen Bußeprediger hoch verehrte und sein Anhänger war, ließ er sich doch nicht so weit wie Andere zum Aufgeben der Kunst hinreißen. Er arbeitete vielmehr in dieser Zeit die Statue eines jugendlichen St. Johannes, war dann am Umbau des großen Saales im Palazzo Vecchio betheiligt und schuf einen schlafenden Amor aus Marmor, der die erste Veranlassung werden sollte, den

[1]) Vergl. die photogr. Abbildung in H. Grimm, Künstler und Kunstwerke.

jungen Meister nach Rom zu führen. Michelangelo gab nämlich seiner Statue auf den Rath des Bestellers, des Lorenzo de' Medici von einer Seitenlinie des Hauses, das verwitterte Ansehen einer antiken Statue. Als Antike wurde sie dann nach Rom an den Cardinal von San Giorgio verkauft, und Michelangelo erhielt dafür dreißig Ducaten. Aber der Cardinal hatte zweihundert gegeben, deren größten Theil sich der römische Unterhändler anzueignen wußte. Als indeß Gerüchte über den Ursprung des Werkes dem Cardinal zu Ohren kamen, schickte er einen Vertrauten nach Florenz, um Erkundigungen einzuziehen. Michelangelo, der seines Verfahrens kein Hehl hatte, wurde nun von dem abgesandten Edelmann so inständig eingeladen, nach Rom zu kommen, daß er endlich zusagte. Am 25. Juli 1496 kam er dort an.

Einige Tage darauf schreibt er gleich an seinen Gönner Lorenzo, unter Adresse des Malers Sandro Botticelli. Der Brief zeichnet am besten die Stimmung und das Wesen des jungen Künstlers, der seinen ersten freiwilligen Ausflug in die Welt machte. Ich theile die für uns wichtigere Hälfte mit:[1]) „Christus! Am 2. Juli 1496. Ew. Excellenz will ich nur anzeigen, daß wir vergangenen Samstag wohlbehalten angekommen sind und sofort zum Cardinal Giorgio gingen, dem ich Euren Brief übergab. Er schien erfreut mich zu sehen und wünschte auf der Stelle, ich möchte mir gewisse Figuren beschauen, womit ich den ganzen Tag zubrachte und deshalb Eure andren Briefe noch nicht abgab. Sonntag darauf kam der Cardinal in den neuen Bau und ließ mich rufen. Ich ging zu ihm, und er fragte mich, was mir von den Sachen dünke, die ich gesehen hätte. Ich sagte ihm meine Meinung darüber, und fürwahr, mir scheint, es giebt hier viele schöne Sachen. Darauf fragte der Cardinal, ob ich mir getraute etwas Schönes zu machen. Ich antwortete, ich wolle nicht große Dinge versprechen, er würde ja

---

[1]) Der Brief, welcher unrichtig und verstümmelt bei Gualandi mitgetheilt war und in dieser unzureichenden Form von Guhl (Künstlerbriefe. I. 173 ff.) übersetzt wurde, ist neuerdings correct im Vasari, Lemonn. XII, 339 ff. abgedruckt und von H. Grimm (Leben Michelangelo's, S. 165 ff.) übersetzt worden.

selbst sehen, was ich zu Stande brächte. Wir haben nun ein Stück Marmor zu einer lebensgroßen Figur gekauft,[1]) und Montag fange ich an zu arbeiten."

Das war Michelangelo's Anfang in Rom. Wir sehen, wie viel man schon von ihm erwartete, aber auch wie rüstig er sogleich Hand an's Werk legte. Indeß löste sich die Verbindung mit dem Cardinal bald auf, und Michelangelo erhielt durch dieselbe keine Förderung. Die Zeiten eines Alexander VI und Cesare Borgia waren in Rom der Kunst nicht günstig. Dennoch blieb der junge Meister in Rom, als hätte ihn die Ahnung dessen, was er einst dort leisten sollte, gefesselt. Und wie mußte die unverwüstliche Herrlichkeit der antiken Trümmerwelt und die Fülle von überall zerstreuten Marmorbildern seinen Geist mit neuen Anschauungen erfüllen! Was er in dieser Zeit geschaffen, bleibt dunkel. Von der angefangenen Statue vernimmt man nichts mehr; dagegen scheint ein erst in neuerer Zeit wieder aufgetauchtes Temperabild dieser Epoche anzugehören. Er befindet sich im Besitze des Engländers Mr. Labouchère, stellt die Jungfrau mit dem Kinde dar, umgeben von vier Engelsgestalten und Johannes dem Täufer. Obwohl unvollendet geblieben, reißt es durch die Tiefe des Naturgefühles und die rührende Schönheit der Köpfe hin. Besser sind wir über ein plastisches Werk derselben Zeit unterrichtet, eine Statue des jugendlichen Bacchus, welche heute die Galerie der Uffizien bewahrt. Er schuf sie für Jacopo Galli, einen römischen Edelmann. Es ist das lebendigste Bild des Rausches, in Gestalt eines schönen, üppig geformten Jünglings, durchgeführt mit dem Fleiß und der staunenswerthen anatomischen Kenntniß, welche Michelangelo schon damals besaß. Für denselben Kunstfreund arbeitete er auch eine lebensgroße Marmorfigur des Cupido, die lange Zeit zu Florenz in den Gärten der Riccardi aufgestellt war und neuerdings in das Kensington-Museum gelangt ist. Ein Werk voll feurigen Lebens, ausgeführt mit dem frischesten Naturgefühl. Der jugendliche Gott kniet

[1]) „Uno pezo di marmor d'una figura del naturale" übersetzt Guhl irrig: „ein Marmorfragment von einer lebensgroßen Figur."

auf dem rechten vorgeschobenen Beine und schaut, während die rechte Hand sich auf dem Boden zu stützen scheint, mit angespannter Aufmerksamkeit abwärts, als ob er in eine Tiefe hinabblicke. Die Linke aber ist hoch erhoben und bildet in der schönen Bewegung des (restaurirten) Armes einen herrlichen Gegensatz des Linienspiels mit der rechten herabgeneigten Seite des Körpers. [1])

Aber alles dies verschwindet gegen das Werk, welches er um 1499 im Auftrage des Cardinals von St. Denis, eines Franzosen, ausführte: die Marmorgruppe der Pietà, d. h. des todten Christus auf dem Schooße der Mutter, jetzt in der ersten Seitenkapelle rechts in S. Peter zu Rom, leider fast unsichtbar, aufgestellt. Der klarste Aufbau der Gruppe, Adel und tiefste Innigkeit der Empfindung, große und freie Schönheit machen dies Werk zu einem der höchsten Erzeugnisse der christlichen Plastik. Hier ist nichts mehr von der Befangenheit des 15. Jahrhunderts: Michelangelo's Pietà und Lionardo's kurz vorher vollendetes Abendmahl in Mailand sind die ersten völlig erschlossenen Blüthen der freigewordenen Kunst. Der kaum fünfundzwanzigjährige Meister hatte sich mit seinem Werk als den ersten Bildhauer der neuen Zeit hingestellt.

Nach Vollendung der Arbeit kehrte Michelangelo nach Florenz zurück. Kurz vorher war seine schöne Vaterstadt der Schauplatz eines gräßlichen Ereignisses geworden: Savonarola, der feurige Bußeprediger, hatte den Feuertod erlitten. Michelangelo hatte sich von den Extravaganzen des Mönches fern gehalten und sicherlich die Scheiterhaufen nicht gebilligt, die jener in seinem Fanatismus wiederholt von allen Luxusgegenständen, die Kunstwerke berühmter Meister darunter, aufgerichtet und angezündet hatte. Aber der lautere sittliche Sinn des gewaltigen Reformators hatte die Seele Michelangelo's, die sich im frivolen Florenz und in dem frivoleren Rom rein zu erhalten wußte, mit Verehrung und Bewunderung erfüllt. Welche Empfindungen müssen ihn, während er seine Pietà schuf, bewegt haben, als die erschütternden Nachrichten aus der

---

[1]) Abgeb. in Robinson's Katalog, Italian sculpture, London 1862 p. 134 und in der Gazette des beaux-arts 1863. Mai. (Aufsatz von H. de Triqueti.)

Heimath sein Ohr trafen! Wie muß der schwermüthige Schmerz seines Gegenstandes mit seinem eigenen Gefühle harmonirt haben!

Eine Reihe bedeutender Arbeiten fällt in die nächsten Jahre. Zwar wurden von den fünfzehn Marmorstatuen, welche der Cardinal Piccolomini am 5. Juni 1501 für seine Kapelle im Dome zu Siena bei Michelangelo bestellte, nur vier vollendet, und die weitere Ausführung einer Arbeit, die den Künstler offenbar nicht angezogen hat, unterblieb;[1]) dagegen erscheint die schöne marmorne Madonna mit dem Kinde, in Notre Dame zu Brügge, als ein herrlicher Nachklang der Pietà.[2]) Die sitzende Mutter hält das zwischen ihren Knieen stehende Kind und läßt es mit der linken Hand herabgleiten, während die Rechte mit einem Buch im Schooße liegt. Es ist ein Werk voll tiefer Empfindung, dabei in edlem Zuge der Linien aufgebaut und liebevoll durchgeführt, unbedingt eins der liebenswürdigsten des Meisters.

Und noch einmal behandelte er um dieselbe Zeit das Madonnenthema in einem Tafelgemälde, das er für Angelo Doni malte; es befindet sich jetzt in der Tribuna der Uffizien. Man sieht die Jungfrau am Boden knieen, ihr Gebetbuch fortlegen und nach dem Kinde langen, das Joseph, hinter ihr sitzend, ihr über ihre Schulter hinreicht. Die Gruppe ist etwas zu künstlich aufgebaut, die Bewegung gezwungen, aber man erkennt daraus, wie Michelangelo stets bemüht war, sich neue Bahnen, wenn auch die schwierigsten, zu suchen. Eine Anzahl kleiner nackter Gestalten in verschiedenen Stellungen füllt den Hintergrund. Sie gehen die Hauptgruppe Nichts an; die Ungeduld, immer von Neuem die menschliche Gestalt in ihrer nackten Schönheit zu schildern, hat allein sie hervorgerufen. Das Bild ist in Tempera gemalt, in einem klaren, feinen, kühlen Tone gehalten und mit bewunderungswürdiger Sorgfalt durchgeführt.

Mit Vorliebe kehrte Michelangelo zu seiner auserwählten

---

[1]) Vergl. Vasari, ed. Lemonn. XII., 340 ff. 345 u. 388.

[2]) Man verdankt die historischen Nachweisungen über dies Werk H. Grimm, Leben Michelangelo's. S. 230 u. Note.

Kunst, zur Sculptur zurück. Es bot sich ihm eine jener Gelegenheiten, die seine ganze Kühnheit und das volle hohe Selbstgefühl des Meisters herausforderten. Denn am liebsten löste er solche Aufgaben, an denen Andere verzweifelten. Im Hofe der Dombauwerkstatt zu Florenz lag ein neun Ellen hoher Marmorblock, den ein Bildhauer ganz verhauen und dann liegen gelassen hatte. Niemand getraute sich daraus noch etwas zu machen; selbst ein so vorzüglicher Meister wie Andrea Sansovino bat sich den Block nur unter der Bedingung aus, daß er Stücke ansetzen dürfe. Michelangelo prüfte ihn genau und erbot sich dann, ohne alle Zusätze ihn zu einer Statue umzuschaffen. Man ging darauf ein; am 16. August 1501 wurde der Contrakt gemacht, der ihm zwei Jahre und sechs Goldgulden Monatsgehalt bewilligt. Rüstig ging Michelangelo am 13. September an's Werk, und ohne alle Beihülfe, nur unterstützt von einer kleinen Wachsskizze, schuf er den kolossalen Hirtenjüngling David mit der Schleuder, der noch jetzt am Thore des Palazzo Vecchio Wache hält. Scharf über die linke Schulter hinwegblickend steht er da, wie wenn er einen Feind beobachte. Die linke emporgehobene Hand hält die über die Schulter geworfene Schleuder, mit der lang herabhangenden Rechten aber sieht man ihn einen Stein umfassen, als sammle er sich zu einem gleich bevorstehenden Angriff.[1]) Ermißt man die Schwierigkeit der Bedingungen, so wird man über die großartige Lösung der Aufgabe staunen, wenn auch die in's Kolossale übertragenen Knabenformen keinen ganz reinen, erfreulichen Eindruck machen. Der David wurde 1504 vollendet, und eine Commission von Künstlern berufen, um über seine passendste Aufstellung zu berathen. Die berühmtesten florentinischen Meister, ein Andrea della Robbia, Cosimo Roselli, Simone Cronaca, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Giuliano und Antonio da San Gallo, Andrea Sansovino, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino gehörten dazu. Dann wurde mit aller Vorsicht der Transport des „Giganten", der vier Tage dauerte, bewerk-

[1]) H. Grimm giebt in beiden Auflagen seines Buches eine andere, aber jedesmal unrichtige Beschreibung der Statue.

stelligt, und am 8. Juni erfolgte die Aufstellung. Michelangelo's Honorar betrug vierhundert Goldgulden.[1])

Während er am David arbeitete, kamen ihm von mehreren Seiten neue Aufträge. Für die Signoria mußte er einen David in Bronze gießen, der als Geschenk an den König von Frankreich geschickt werden sollte und später verschollen ist.[2]) Für den Dom von Florenz sollte er zwölf marmorne Apostelstatuen arbeiten, von denen indeß nur eine einzige in Angriff genommen wurde, und auch diese blieb unvollendet. Sie steht im Hofe der florentiner Kunstakademie, ein merkwürdiges Zeugniß von der kühnen Art, mit welcher Michelangelo arbeitete.

Kaum war der David aufgestellt, so wurde dem noch nicht dreißigjährigen Meister eine Aufgabe entgegengebracht, die mehr als alle vorhergehenden seine höchsten Kräfte anspannen mußte. Lionardo da Vinci, damals der erste Künstler Italiens, hatte den Auftrag erhalten, im Großrathssaale seiner Vaterstadt eine Wand auszumalen. Sein Karton, von dem nur eine Nachbildung erhalten ist, schilderte ein Reitergefecht, mit einer Leidenschaft und Gewalt, gegen welche Alles erblaßte, was bis dahin gemalt worden war. Ganz Florenz gerieth in Bewegung, in Staunen vor der Macht der Darstellung. Unter gewöhnlichen Voraussetzungen hätte es von Tollkühnheit gezeugt, wenn mit dem Meister des Abendmahls und dem Schöpfer dieses Kartons ein kaum dreißigjähriger Künstler in die Schranken getreten wäre, der außer ein paar gelegentlichen kleinen Tafelbildern noch Nichts gemalt hatte und als Maler gar nicht in Betracht kam. Dennoch wagte Michelangelo den Wettkampf, und — was vielleicht noch kräftiger von ihm zeugt — seine Vaterstadt traute ihm die Fähigkeit zu. So hohe Vorstellungen hatte er durch seine Schöpfungen von sich erweckt. Er ging im October 1504 an's Werk, und als der Karton vollendet war, mußte Lionardo sich durch den jungen Anfänger überwunden sehen.

---

[1]) Vergl. die Nachweisungen in Vasari, ed. Lem. XII, 343 ff.

[2]) Zuletzt nachweislich im Hofe des Schlosses Bury. Vergl. Lübke, Gesch. der französischen Renaissance, S. 107.

2.

Günstige Gestirne haben der italienischen Kunst geleuchtet und ihr Alles gegeben, was sie zur höchsten Entfaltung bedurfte. Eine Anzahl der größten Meister waren aus der strengen Schule des 15. Jahrhunderts hervorgegangen und standen als gereifte Künstler da, bereit und fähig, alle Gedanken und Anschauungen des Zeitalters in unsterblichen Werken auszusprechen. Es fehlte nur noch der äußere Anlaß, der diesen vereinten Kräften eine Stätte der Wirksamkeit zu bieten vermochte. Da kam, gerade zur rechten Zeit für Italiens Kunst, Julius II auf den päpstlichen Stuhl. Mit ihm, durch ihn entschied sich das Schicksal der bildenden Künste in Italien. Der alte, gewaltige, von Leidenschaften zerrissene Mann, der mit dem Schwert in der Hand Fürsten und Völker schreckte und der päpstlichen Herrschaft ganze Provinzen unterwarf, hatte noch Muße, um Kunst und Wissenschaft zu lieben und zu pflegen. Nie hat ein anderer Fürst eine solche Reihe der edelsten Werke der Kunst in's Leben gerufen wie er. Alles, was unter ihm geschaffen ist, trägt den Charakter höchster Freiheit, erhabener Schönheit.

Kaum zur Herrschaft gelangt, von Regierungssorgen und politischer Thätigkeit umdrängt, säumte er keinen Augenblick, mehrere der vorzüglichsten Künstler der damaligen Zeit nach Rom zu berufen. Giuliano da San Gallo und Bramante, die großen Architekten, kamen; auf Michelangelo machte der erstere den Papst aufmerksam, der Andere betrieb bald darauf die Berufung des jugendlichen Rafael. Rom war in den Künsten weit zurückgeblieben hinter Florenz. Wohl hatten auch dort im 15. Jahrhundert fremde, meist toskanische Baumeister, Bildhauer und Maler manches Werk geschaffen: aber man war nur bei Ansätzen und vereinzelten Denkmälern stehen geblieben. Man hatte der alten Petersbasilika neue Bronzethüren gegeben; eine Anzahl florentiner Künstler hatten die sixtinische Kapelle und die Gemächer der Borgia im Vatican mit Fresken geschmückt; viele Grabdenkmäler im zierlichen Styl der Frührenaissance waren in verschiedenen Kirchen ausgeführt worden: aber der Gesammteindruck der Stadt setzte sich aus antiken Ruinen und einem

bunten Gewirr mittelalterlicher Häuser und Paläste ziemlich rohen Styles zusammen. Was war Rom damals ohne die herrlichen Paläste der neuen Zeit, wie sie Florenz bereits in Menge besaß? was war Rom ohne Michelangelo's Kuppel des neuen Sanct Peter, von dem erst die Grundmauern der Apsis sich erhoben? was ohne den Vatican Bramante's und alle die Prachtbauten, welche die spätere Zeit wetteifernd hervorgebracht hat? Wir können uns Rom nicht ohne diese großen, typischen Monumente denken: und doch war es erst der gewaltige Wille Julius II und die hohe Kunst der von ihm berufenen Meister, wodurch das neue Rom seinen erhabenen Stempel erhalten sollte.

Michelangelo war mitten in der Arbeit an seinem Karton, als er nach Rom berufen wurde. Man zahlte ihm sofort hundert Dukaten Reisegeld aus. Als er in Rom ankam, verflossen mehrere Monate, ehe der Papst sich zu einer passenden Arbeit für ihn entschließen konnte. Endlich kam ihm in den Sinn, ein großes Grabdenkmal für sich errichten zu lassen. Michelangelo machte einen Entwurf, dessen Großartigkeit den Papst entzückte. „Wieviel wird die Sache kosten?" fragte er den Künstler. „Hunderttausend Scudi", war die Antwort. „Sagen wir zweihunderttausend", entgegnete der Papst,[1]) und damit war der Plan genehmigt. Marmor wurde in Masse zu Carrara bestellt, wohin Michelangelo selbst sich unverzüglich begeben mußte. Tausend Dukaten wurden ihm für diesen Zweck angewiesen. Er blieb acht Monate in Carrara, um die geeigneten Blöcke herstellen zu lassen. Wenig fehlte und er hätte die unfreiwillige Muße zu Carrara zu einem Unternehmen verwendet, welches nur ihm nicht unmöglich erscheinen konnte: einen über dem Meeresufer steil hervorragenden Fels zu einem Kolossalbilde umzugestalten, das von fern schon den Schiffern sichtbar wäre. Anfangs November waren die Marmorblöcke bereit und wurden theils nach Florenz, theils nach Rom geschafft. Michelangelo kehrte für den Winter nach seiner Vaterstadt zurück, arbeitete an seinem Karton und ging im Frühjahr nach Rom. Dort ließ er die angekommenen Marmor-

[1]) Condivi, Vita di M. Cap. XXVII.

blöcke, deren Menge und Größe die Römer in Staunen setzte, in seine Werkstatt bei St. Peter bringen. Der Papst hatte die größte Freude, sein Werk fortschreiten zu sehen, besuchte Michelangelo oft bei der Arbeit und ließ sich sogar aus dem benachbarten Vatican einen besonderen Gang mit einer Zugbrücke bauen, auf der er ungesehen jederzeit zu Michelangelo gehen konnte. Inzwischen reichte der Marmor für die riesigen Pläne des Künstlers noch nicht aus, und im Mai finden wir ihn wieder in Carrara, um neue Blöcke herrichten zu lassen.

Soweit ging Alles gut, und man mag sich die stolze Freude des Künstlers malen, der ein Werk ausführen sollte, wie kein zweites zu finden war. Der erste Plan umfaßte einen Unterbau von bedeutender Ausdehnung, reich mit Statuen und Reliefs geschmückt. Er sollte das Grab des Papstes umschließen. Auf der Spitze des über 30 Fuß hohen Monumentes sollten zwei Engel die in Todesschlummer versunkene Gestalt des Papstes emporhalten. Die Gestalten am Unterbaue waren theils Personificationen der durch den Papst unterworfenen Provinzen und der durch seinen Tod in Knechtschaft gerathenen Künste; theils geschichtliche Gestalten, aber in willkürlich symbolischer Bedeutung aufgefaßt, wie Moses und Paulus, Lea und Rahel, als Vertreter des thätigen und des beschaulichen Lebens. Von der Größe des Ganzen können wir uns keine Vorstellung mehr machen. Eine Zeichnung Michelangelo's in den Uffizien giebt, wie es scheint, eine bereits reducirte Form. Das Denkmal kam erst spät in ganz verkrüppelter Gestalt zur Ausführung, wie es jetzt im rechten Seitenschiff von S. Pietro in Vincoli zu sehen ist. Wohl aber mögen wir aus der einzigen Riesenfigur des Moses ermessen, um welch ein Ganzes hier die Kunst und die Welt betrogen worden. Der Künstler hat ihn gleichsam als die Incarnation gewaltigster Thatkraft dargestellt. Mühsam scheint die gigantische Gestalt die innerlich auftauchende Empfindung zurückzuhalten; aber der seitwärts gewendete Kopf sendet zürnende Blitze, als sehe er eben den Abfall seines Volkes zum Götzendienst. Die Rechte stützt sich auf die Gesetzestafeln und greift in den lang herabwallenden Bart, wie um die leidenschaftliche Bewegung des Innern

zu verbergen. Alles ist gesammelte Thatkraft, mühsam vor dem jähen Ausbruch zurückgehalten. Die Statuen der Rahel und Lea sind minder bedeutend; zwei der Gestalten, welche den Unterbau schmücken sollten, sind nach mancherlei Schicksalen in das Museum des Louvre gelangt, die eine vielleicht die schönste nackte Männergestalt der neueren Kunst. Das ist Alles, was wir mit Sicherheit nachweisen können. Es war einmal bestimmt, daß dies Grabmal vierzig Jahre lang dem großen Künstler ein Gegenstand der Sorge und des Kummers bleiben sollte.

Während Michelangelo frohen Muthes in Carrara arbeitete, wußte Bramante aus Eifersucht und Neid den Papst gegen die Idee einzunehmen, die er ihm als eine unheilverkündende darstellte.[1]) Als Michelangelo nach Rom zurückkehrte, hatte sich Alles geändert. Der Papst, der vorher ihm zahlreiche Beweise höchster Vertraulichkeit zu geben liebte, war für ihn unzugänglich geworden. Die zweite Marmorsendung langte an, aber das Geld für die Bezahlung war nicht zu erhalten. Michelangelo mußte selbst Geld aufnehmen, um die Leute zu befriedigen. Um endlich zu erfahren, woran er sei, begab er sich eines Tages in das Vorzimmer des Papstes. Die Diener hinderten ihn einzutreten. Ein Bischof, der dazu kam, fragte den Mann: „Du weißt wohl nicht, wer das ist." „Wohl kenne ich ihn," entgegnete der, „aber ich muß thun, was mir von meinen Gebietern befohlen ist." Da fuhr Michelangelo heraus: „Nun so saget dem Papste, wenn er mich künftig brauche, möge er mich anderswo suchen." Damit stürmt er nach Hause, befiehlt seinem Diener, seine Habseligkeiten einem Juden zu verkaufen und ihm nach Florenz zu folgen, wirft sich auf's Pferd und reitet zu, bis er sich auf florentiner Gebiet in Sicherheit sieht. In Poggibonsi macht er Rast. Hier erreichen ihn fünf Kouriere des Papstes, die den Auftrag haben, ihn zurückzubringen. Der Papst schrieb, Angesichts dieses solle er sofort nach Rom zurückkehren, bei Strafe seiner Ungnade. Michelangelo antwortete kurz, er werde nimmer zurückkehren;

---

[1]) Nach dem Zeugniß Condivi's, das wir als von Michelangelo herrührend betrachten müssen. Cap. XXV.

er habe für seine guten und treuen Dienste solchen Umschlag nicht verdient, wie ein Elender aus seinem Angesicht verjagt zu werden; und dieweil Seine Heiligkeit nichts mehr von dem Grabmal wissen wollten, so habe er keine Verpflichtung mehr und sei nicht Willens, etwas Anderes zu übernehmen." Damit ließ er sie ziehen und ritt seines Weges.

In Florenz nahm er die Arbeit am Karton wieder in Angriff. Wie ihn auch der Sturz seiner kühnsten Hoffnungen grämen mochte, er legte darum die Hände nicht in den Schooß. In Kurzem schickte der Papst nicht weniger als drei Breve an die Signoria von Florenz, sie sollten ihm den Michelangelo in Gutem oder mit Gewalt zurücksenden. Er wolle ihn Nichts entgelten lassen und ihn zu Gnaden wieder aufnehmen. Mit einem Papst wie Julius II war nicht zu spassen. Pietro Soderini, damals Gonfaloniere der Republik, ließ zuletzt den Künstler kommen und sagte ihm: „Du bist mit dem Papst umgesprungen, wie es der König von Frankreich nicht wagen würde; drum muß nun aber das Sichbittenlassen aufhören. Wir wollen Deinetwegen keinen Krieg mit ihm anfangen und unsern Staat auf's Spiel setzen; mache Dich also bereit, zurückzukehren."[1]) Aber Michelangelo traute den Versprechungen nicht und sann auf Flucht. Es war nahe daran, daß er nach Constantinopel gegangen wäre, wohin der Sultan durch Vermittlung einiger Franziskaner-Mönche ihn berufen hatte, um eine Brücke von Constantinopel nach Pera zu bauen und Andres auszuführen. Soderini brachte ihn durch verständige Vorstellungen von seinem excentrischen Vorhaben zurück und schlug ihm endlich vor, ihn als ordentlichen Gesandten der Republik an Seine Heiligkeit zu senden und ihn so unter den Schutz des Völkerrechts zu stellen.

Aber kurz vorher hatte der Papst seinen Feldzug gegen Perugia und Bologna angetreten. Nach Unterwerfung beider Städte residirte er in Bologna, wohin Michelangelo sich nun begab. Soderini empfahl ihn seinem Bruder, dem Bischof von Volterra. „Wir können versichern," schrieb er, „daß es ein trefflicher Mann ist, in

[1]) Condivi, Cap. XXX.

seiner Kunst der erste in Italien, vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht angelegentlich genug empfehlen. Mit freundlichen Worten und sanfter Begegnung kann man Alles von ihm erhalten. Man muß ihm nur Liebe und Wohlwollen zeigen, und er wird Werke schaffen, die Jedermann in Erstaunen setzen. Hier hat er jetzt den Karton zu einem Gemälde gemacht, das ein ganz außerordentliches Werk wird; eben so ist er mit zwölf Aposteln beschäftigt, jeder zu neun Fuß, die vortrefflich zu sein versprechen. Noch einmal empfehlen wir ihn euch." Und wie um das Triftige der Besorgnisse des Künstlers zu bestätigen, fügt er die Nachschrift hinzu: „Michelangelo kommt im Vertrauen auf unser gegebenes Wort." Man muß sich erinnern, welche Zeit der treuloseften Gewaltthätigkeit damals war, und wie wenig selbst die höchsten Kirchenfürsten vor Wortbruch, Verrath und Blutvergießen sich scheuten. Zu Julius II gehen, wenn er zornig war, hieß sich in die Höhle des Löwen wagen. Das Zusammentreffen der beiden großen Männer ist wie die endliche Versöhnung zweier Fürsten, die lange mit einander in Streit gelegen haben.

Michelangelo kommt nach Bologna, geht nach San Petronio, um die Messe zu hören, wird dort von den Leuten des Papstes erkannt und muß sie sogleich zu Julius begleiten. Der Papst sitzt gerade im Regierungspalaste bei Tische, als ihm gemeldet wird, Michelangelo sei da. Sofort läßt er ihn eintreten. Wie er ihn sieht, steigt ihm doch der Zorn auf, und er fährt heraus: „Du hättest kommen sollen, uns aufzusuchen, und hast nun gewartet, bis wir selber kamen, Dich zu finden?" Da nämlich Bologna näher bei Florenz liegt als Rom, so war der Papst dem Künstler gewissermaßen entgegengekommen. Michelangelo läßt sich auf's Knie nieder und bittet in würdigen Worten den Papst um Verzeihung. Er habe es nicht ertragen können, sich beleidigt und gar fortgejagt zu sehen. Der leidenschaftliche Julius kämpft mit sich selbst; eine bange Pause entsteht; die Anwesenden beginnen für den kühnen Meister zu fürchten. Da tritt ein Monsignore vor, um Fürbitte einzulegen: Seine Heiligkeit möge Michelangelo's Fehler verzeihen; denn er habe aus Unwissenheit gefehlt; die Maler verständen sich

nur auf ihre Kunst, und sie seien alle desselben Schlages. Zornig kehrt sich der Papst nun gegen den ungeschickten Fürsprecher: „Du unterstehst Dich, diesem Manne Dinge zu sagen, die wir selbst ihm nicht sagen würden? Der Unwissende bist Du, und der Uebelthäter nicht er. Fort mit Dir und Deinem Ungeschick.“ Und die Diener mußten den ganz verdutzten Fürsprecher hinausschaffen. Damit hatte sich das Gewitter entladen; huldvoll winkte der Papst Michelangelo herbei und schenkte ihm völlige Verzeihung.

Sofort fand sich eine neue Aufgabe für den Künstler. Julius wollte eine kolossale Erzstatue von sich an der Façade von San Petronio aufstellen lassen. Michelangelo erhielt das Metall dazu und tausend Ducaten. Er nahm unverzüglich das Thonmodell in Angriff, das mehr als dreifache Lebensgröße hatte. Noch ehe Julius nach Rom zurückkehrte, war es vollendet. Der Papst hielt in der Linken ein Buch. „Wozu ein Buch“, sagte Julius, als er das Modell in Augenschein nahm: „gieb mir ein Schwert, ich verstehe nichts von Büchern.“ Sechzehn Monate arbeitete Michelangelo an der Ausführung des kolossalen Werkes. Wer die Schwierigkeiten so großer Kunstwerke zu schätzen weiß, wird den Unternehmungsgeist des Künstlers bewundern müssen. Kürzlich ist ein Brief bekannt geworden, den er sogleich nach geschehenem Guß an einen seiner Brüder schrieb:[1]) „Buonarroto“, beginnt er, wir haben meine Figur gegossen und sie ist so gekommen, daß ich bestimmt glaube, sie noch einmal machen zu müssen. Ich schreibe Dir nichts Genaueres darüber, weil ich genug Anderes zu denken habe: genug, daß die Sache schlecht gekommen ist..... In wenigen Tagen werde ich wissen, was ich zu thun habe und werde Dir's melden.“ Die Befürchtungen, die der Künstler hier mit seiner gewohnten tapfern Ruhe und Entschlossenheit ausspricht, gingen indeß nicht in Erfüllung. Das Werk gelang und wurde am Orte seiner Bestimmung, der Façade von San Petronio, aufgestellt. Als aber die päpstliche Herrschaft durch die Rückkehr der Bentivogli nach Bologna gestürzt wurde, schlug das Volk wüthend die Statue in Stücke.

---

[1]) Mitgetheilt im Cabinet de l'amateur. 1861. N. 8 et 9. pag. 139.

Als Michelangelo sein Werk vollendet hatte, kehrte er nach Florenz zurück, wo die Ausführung des Gemäldes im Palazzo Vecchio und manche andere Arbeit auf ihn wartete. Kaum angelangt, wurde er jedoch abermals nach Rom berufen, wo er im Frühjahr 1508 eingetroffen zu sein scheint. Um dieselbe Zeit war auch Rafael angekommen, der die päpstlichen Prunkgemächer im Vatican ausmalen sollte. Um nun Michelangelo, der in der großen Malerei noch nichts geleistet hatte, zu demüthigen, wußte Bramante es dahin zu bringen, daß der Papst jenem auftrug, die Decke der sixtinischen Kapelle mit Gemälden zu schmücken. Papst Sixtus IV hatte die Kapelle im Vatican erbauen lassen; ihre Wände waren mit Fresken der berühmtesten florentinischen Maler des 15. Jahrhunderts bedeckt, die man noch jetzt dort sieht. Vergeblich sträubte sich Michelangelo, indem er geltend machte, daß er keine Uebung in der Malerei habe. Der Papst wurde nur um so hartnäckiger, und so kam ein Contrakt zu Stande, nach welchem Michelangelo für 15,000 Ducaten, worin die Kosten für Farben und Anderes eingeschlossen waren, sich anheischig machte, die Decke der Kapelle auszumalen. Am 10. Mai 1508 begann er die Arbeit und erhielt für den Anfang fünfhundert Ducaten, wie die noch vorhandene Quittung ausweist. Unter den größten Schwierigkeiten ging er an's Werk: aber da er sich einmal dazu entschlossen hatte, so nahm er alle Kraft zusammen, um mit Ehren zu bestehen. Michelangelo war eine Natur, der im Kampfe mit Hindernissen Muth und Zuversicht wuchsen, und die durch begeistertes Streben nach dem Höchsten über alle Schranken hinweggetragen wurde.

Zuerst versuchte er, sich bei der Ausführung seiner Entwürfe von florentiner Künstlern unterstützen zu lassen, die in der Freskotechnik Erfahrung besaßen. Allein die Tüchtigsten hätten auf seine Intentionen nicht einzugehen vermocht, denn sein Styl, großartig und gewaltig wie Nichts vor ihm und Nichts nach ihm, war, durchaus neu, sein eigen und so abweichend von der bis dahin allgemein gültigen Weise, daß kein Andrer darauf einzugehen vermochte. So ließ er denn Alles herabschlagen, schloß sich mit seinem Farbenreiber auf dem von ihm selbst construirten Gerüste ein und fing nun ein-

sam, ohne alle Hülfe ein Werk an, das wie kein Andres ihm die Unsterblichkeit gesichert hat. Und so rastlos, mit so ungestümer Gewalt führte er den Pinsel, daß die Hälfte der ganzen Decke im Herbst desselben Jahres wie durch ein Wunder vollendet dastand. Der Papst, mit dem er sich beinah wieder überworfen hätte, ließ die Gerüste fortnehmen, und am Allerheiligentage strömte ganz Rom in die Capelle, um die Thaten des mächtigen Florentiners anzustaunen. Wie damals die großen Gestalten Michelangelo's sofort in allen Geistern zündeten, das zeigt sogar Rafael durch die bedeutsame Veränderung, welche von da an mit seinem Styl in den vaticanischen Fresken vor sich geht.

Aber ehe das Werk ganz vollendet wurde, hatte Michelangelo einen schlimmen Stand gegen Bramante, der nun für die Vollendung der zweiten Hälfte der Decke Rafael vorschlug. Es kam zu einer heftigen Scene, und der auf's Aeußerste gebrachte Meister warf in Gegenwart des Papstes dem feindseligen Nebenbuhler alle seine Intriguen und die beim Neubau von S. Peter begangenen Sünden vor. Julius, der die ihm innerlich verwandte Natur Michelangelo's kannte, ließ ihn in seinem gerechten Zorn sich austoben und schloß ihn nur um so fester in seine Gunst. Dennoch stand das gute Einvernehmen der beiden Gewaltigen kurz nachher wieder hart auf dem Spiele. Michelangelo, der unabläßig mit einer Anstrengung, der jeder Andere erlegen wäre, an seiner Decke gemalt hatte, wollte 1509 zum Johannisfeste, dem höchsten Feiertage der Florentiner, nach Hause reisen. Er hatte Manches dort zu ordnen und bat den Papst um Urlaub. Dieser, der die Vollendung der Arbeit nicht erwarten konnte, war unwillig und fragte, wann er fertig zu werden dächte. „Quando potrò", sobald ich kann, war wie gewöhnlich die lakonische Antwort. „Quando potrò, quando potrò", wiederholte der gereizte Papst und schlug in hellem Zorn mit seinem Stock nach dem Künstler. Michelangelo eilte fort und rüstete sich zur unverzüglichen Abreise. Diesmal bekam aber Julius einen heilsamen Schreck über seine Heftigkeit und sandte schnell einen Boten an den beleidigten Künstler, ihm den Urlaub und fünfhundert Ducaten Reisegeld zu bringen. Michelangelo war schnell

versöhnt und reiste ab. Er kehrte bald zurück, und Papst Julius sollte das große Werk noch fertig sehen, denn nach zwanzig Monaten einer fast unglaublichen Arbeit war es vollendet.

Mit dem Tode des hochsinnigen Papstes (21. Februar 1513) erlosch für lange Zeit der Stern Michelangelo's. Giovanni de' Medici, der als Leo X den päpstlichen Stuhl bestieg, war zwar mit Michelangelo im Hause des alten Lorenzo in freundlichem Verkehr aufgewachsen, aber die unbeugsame Natur des großen Künstlers scheint ihm nicht behagt zu haben. Er wandte seine Gunst fast ausschließlich dem liebenswürdigen Rafael zu. Michelangelo hoffte nun wenigstens seinen Lieblingswunsch zu erreichen, das Grabmal des verstorbenen Papstes auszuführen. Julius hatte ausdrücklich bestimmt, daß es nach einem reducirten Plane vollendet werden sollte. Aber Leo warf dem Meister alle erdenklichen Hindernisse in den Weg; er ließ ihn Entwürfe und selbst ein Modell für die Façade von S. Lorenzo zu Florenz machen, ohne daß dieselbe jemals ausgeführt worden wäre; er ließ ihn einen neu entdeckten Steinbruch im florentinischen Gebiet anbrechen und lange Jahre sich in fruchtlosen Arbeiten abquälen. Es war die heiße Sommerzeit im Leben Michelangelo's; in unabläßigem Ringen stählte sich einem Helden gleich sein Charakter; wie ein Hercules der christlichen Zeit duldete und arbeitete er, aber er wurde immer einsamer und ernster bei all der Mühsal. Dennoch verwendete er alle Muße auf das Grabmal, und wahrscheinlich ist der Moses sowohl wie die beiden Sclaven im Louvre in dieser Zeit entstanden. In der Riesengestalt des sitzenden Moses, mit dem lang herabfluthenden Bart, mit dem jähzornigen Blick, wie er eben auffahren und die Tafeln zerschmettern will, ist ein gutes Theil von dem mächtigen Papst Julius, aber auch die ganze, fast dämonische Innerlichkeit Michelangelo's wundersam enthalten.

In dieser Zeit war es auch, wo Sebastiano del Piombo, ein tüchtiger Künstler der venezianischen Schule, nach Rom kam und sich an Michelangelo anschloß. Da Sebastian sich trefflich auf das Colorit verstand, so ging Michelangelo ihm mit Zeichnungen und Entwürfen zur Hand, die er ausgeführt zu sehen wünschte. Auf

diese Weise entstand im Jahre 1519 die berühmte Auferweckung des Lazarus, welche mit der Transfiguration, dem letzten Werke Rafaels, um den Preis des Beifalls der Kenner stritt. Das Gemälde, das sich jetzt in der National-Galerie zu London befindet, trägt in Lebendigkeit der Composition, Kraft und ergreifender Tiefe des Ausdrucks unverkennbar das Gepräge unsres großen Meisters. Obwohl nun die Behandlung des Colorits bei größter Kraft weicher, harmonischer ist als die des rafaelischen Werkes (das nach Rafaels Tode von seinen Schülern etwas hart und grell in den Farben vollendet wurde), so stehen Composition und geistige Auffassung in der Transfiguration doch ungleich höher da und dulden kein andres Tafelbild neben sich. Auch fühlt man der Auferweckung des Lazarus deutlich an, daß ein Colorist die Schöpfung eines Meisters ausgeführt hat, der nicht coloristisch zu componiren gewohnt war. Es fehlt die einheitliche Wirkung, und die vereinzelten Lichter machen einen zerstreuten Eindruck.

Während diese beiden Werke gemalt wurden, starb fern in Frankreich Lionardo da Vinci; und ehe beide vollendet waren, folgte Rafael in Rom, zu früh, ihm nach. Mit ihm verlosch der schöne, milde Geist, der bis dahin über der Kunst Italiens geschwebt hatte. Fortan geht Michelangelo, ganz vereinsamt, immer kühneren Zielen rücksichtslos nach.

Aus dem October 1519 besitzen wir ein Document, welches auch den Namen Michelangelo's trägt. Es ist die Bittschrift vieler angesehener Männer von Florenz an den Papst, um Herausgabe der Gebeine Dante's. Michelangelo, der den ernsten Dichter hochverehrte, erbietet sich ausdrücklich dabei, demselben ein würdiges Denkmal in seiner Vaterstadt zu errichten. Es wurde nichts daraus: dagegen ertheilte Cardinal Giulio de' Medici, der nachmalige Papst Clemens VII, der unsrem Künstler gewogen war, ihm den Auftrag, eine Grabkapelle der Medici bei San Lorenzo zu erbauen und darin die Grabmäler von Giuliano und Lorenzo, zwei unwürdigen Abkömmlingen des mediceischen Hauses, zu errichten. Noch im Jahre 1520 begann die Arbeit, die nach vielen Unterbrechungen erst 1534 ganz vollendet ward. Man sieht in einer

Nische über dem Grabmal die sitzenden Gestalten der beiden Fürsten, von denen die des Lorenzo durch das tief Nachsinnende der Haltung den Beinamen „il pensiero“ erhalten hat. Auf den Sarkophagen lagern die grandiosen Gestalten je einer Frau und eines Mannes, die als Personificationen von Tag und Nacht, Morgen- und Abenddämmerung gedacht sind. Die Symbolik ist wie gewöhnlich bei Michelangelo subjectiv willkürlich; die Behandlung der Gestalten, deren hingestrecktes Lagern in Tausenden von Wiederholungen durch die Grabmäler der folgenden zwei Jahrhunderte spukt, ist nicht frei von Uebertreibung und Zwang; und dennoch bleibt der Eindruck ein unauslöschlicher, weil man unmittelbar in die Seele des Meisters zu blicken glaubt.

In's Jahr 1521 gehört eins der edelsten Marmorwerke Michelangelo's: die Statue des Christus in S. Maria sopra Minerva zu Rom. Allerdings deutet die elegante unbekleidete Gestalt, der man später einen Bronzeschurz gegeben hat, eher auf einen Apollo als auf einen Christus; aber in dieser rein antikisirenden Auffassung, die sich wohl aus der classischen Grundstimmung jener Zeit erklären läßt, ist das Werk von reinstem Schönheitssinn, fein durchgebildet und in der Bewegung ungemein lebensvoll. Im Oktober desselben Jahres erhält ein florentiner Bildhauer, Federigo, mit dem Beinamen Frizzi, eine Summe ausgezahlt, weil er den „Christus in der Minerva“ vollendet habe.[1]) Die folgenden Jahre gehen mit den Arbeiten für die Grabmäler von San Lorenzo und für die ebenfalls von den Medici errichtete Bibliothek bei San Lorenzo hin.

Unter diesen mannichfachen Beschäftigungen nahte der Vaterstadt des Künstlers eine Katastrophe, an welcher sein patriotischer Sinn sich leidenschaftlich betheiligte. Florenz, das sich noch einmal der Herrschaft der Mediceer entschlagen hatte, sollte zurückerobert werden. Ein Medici, Clemens VII, hatte den päpstlichen Stuhl inne; verbündet mit Karl V suchte er Florenz mit gewaffneter Hand zu bezwingen. Obwohl Michelangelo für dieselben Medici

[1]) Vasari, ed. Lemonn. XII pag. 360.

seit langen Jahren beschäftigt war, zögerte er keinen Augenblick, der geliebten Vaterstadt seine Dienste zu weihen. Was die Medici ihm gewesen, hatte er nicht vergessen; aber Lorenzo's Geschlecht war ausgestorben, eine andere Linie strebte nach der Gewalt, nicht mehr nach jener milden, unter republikanischen Formen geübten Herrschaft Cosimo's und Lorenzo's, sondern nach der unumschränkten Fürstengewalt, wie sie seitdem sich immer schärfer ausgeprägt hatte. Es war der Todeskampf der alten florentinischen Freiheit; noch einmal heischte sie das Blut ihrer Söhne. Michelangelo folgte dem Rufe. Obwohl er sein lebenlang Fürsten gedient hatte, war er im Grunde der Seele ein unbeugsamer Republikaner. Er wurde beauftragt, als Generalcommissar die Befestigungsarbeiten seiner Vaterstadt zu leiten.

Mit Eifer und Umsicht geht er an's Werk, inspizirt die Forts und Kastelle im ganzen florentiner Gebiet, befestigt die Höhe von San Miniato und setzt Alles zur Vertheidigung in Stand. In den Mußestunden aber sitzt er einsam in San Lorenzo und arbeitet die Grabmäler derselben Familie, gegen deren Kanonen er Florenz zu schützen sucht. So gewissenhaft weiß er die politischen Pflichten von seinen persönlichen Verbindlichkeiten zu scheiden! Aber auch sonst fordert die Kunst mitten in diesen Anstrengungen ihr Recht, ja der Meister greift sogar wieder zum Pinsel und malt für den Herzog von Ferrara ein Temperabild der Leda, das später nach Frankreich kam, wo es verschollen ist.[1]) Während nun im October 1529 das kaiserliche Heer Florenz einzuschließen beginnt, kommen Michelangelo die Umtriebe des florentiner Obergenerals Malatesta Baglioni zu Ohren, der durch Verrath die Stadt zu übergeben sinnt. Er hält es für Pflicht, Anzeige davon zu machen, aber die Signoria glaubt ihm nicht und überhäuft ihn mit Vorwürfen. Sofort legt er sein Amt nieder, und im herben Vorgefühl, daß

[1]) Was sonst noch von Tafelbildern in Galerien als „Michelangelo" bezeichnet wird, trägt den großen Namen mit Unrecht Das gilt auch von den Parzen im Pal. Pitti. Dagegen ist manche Composition des Meisters von seinen Schülern und Nachfolgern ausgeführt worden, worauf im Einzelnen einzugehen hier nicht der Platz ist.

unter solcher Führung Alles verloren sei, entweicht er zuerst nach Ferrara, dann nach Venedig. Dort erfährt er, daß die Signoria ihn als Rebellen geächtet, aber zugleich auch, daß Angesichts der äußersten Gefahr das ganze Volk sich heldenmüthig zu kräftigstem Widerstande erhoben habe. Nun hält es ihn nicht länger in der Fremde; er muß den verzweiflungsvollen Entscheidungskampf mitkämpfen, und durch Vermittlung des florentinischen Gesandten zu Ferrara kehrt er zurück, „aus Liebe zum Vaterlande", wie Condivi sagt. Aber alle diese Aufopferung sollte vergeblich sein: Malatesta übergab die Stadt dem Feinde, und Florenz capitulirte am 12. August 1530, unter Bedingung einer allgemeinen Amnestie, von welcher nur die Häupter der Bewegung ausgeschlossen waren. Michelangelo befand sich unter diesen. Er hielt sich verborgen, bis Papst Clemens ihm volle Verzeihung anbieten ließ, vorausgesetzt, daß er die angefangenen Grabmäler vollende. Die Arbeit des Künstlers muß nun den Schmerz des Republikaners um die gescheiterten Ideale versöhnen, aber in welcher Stimmung Michelangelo an den Grabmälern arbeitete, geht aus den ergreifenden Versen hervor, welche er der Statue der „Nacht" in den Mund legte. Giovanni Strozzi hatte sie besungen: „Die Nacht, die du so süß hier schlafen siehst, ward aus dem Stein durch einen Engel (angelo) ausgemeißelt; und weil sie schlummert, lebt sie. Zweifelst du, so wecke sie, und reden wird sie." Und Michelangelo läßt die Nacht antworten: „Lieb ist der Schlaf mir, lieber noch, daß ich von Stein, dieweil Unglück und Schande währen. Nichts seh'n, nichts hören ist jetzt mein einzig Glück: drum wecke mich nicht auf, o rede leise."

Die in Knechtschaft gesunkene Vaterstadt war kein Aufenthalt mehr für ihn: mit ungeduldiger Hast vollendete er in wenigen Monaten alle Statuen, die man in in der neuen Sakristei von San Lorenzo — so heißt die Grabkapelle — sieht; wahrscheinlich auch die herrlich gedachte, nur ungleich ausgeführte sitzende Madonna mit dem Kinde; er ließ sich nicht einmal Zeit, die letzte Hand anzulegen, daher der unvollendete Zustand, in dem sich manche Theile befinden. Die Mutter sitzt, eine ernste Matronengestalt, wie in schwermüthige Gedanken verloren da, mit der Rechten sich rück-

wärts auf dem Sitze stützend, die Knie über einander geschlagen. Sie hält den Kleinen rittlings auf dem Schooße, der plötzlich sich wendet, um die Brust der Mutter zu erreichen. Dies Motiv trägt viel Absichtliches an sich, und die Bewegung ist deßhalb nicht frei von Zwang; aber der Eindruck erreicht gleichwohl eine großartige Stimmung, voll jenes tragischen Zuges, der den Gestalten des Meisters, ähnlich den späteren Schöpfungen eines Beethoven, so oft eigen ist.

Bei diesen Arbeiten strengte Michelangelo, von Kummer und Sorge aufgerieben, sich so rastlos an, daß seine Freunde für sein Leben fürchteten, und Clemens VII selbst durch ein Breve vom 21. November 1531 ihm anbefiehlt, für seine Gesundheit zu sorgen, die dem Papst so sehr am Herzen liege. Sobald er mit seiner Arbeit fertig war, kehrte er nach Rom zurück, und weder die Bitten seiner florentiner Freunde, noch die ehrenvollen Einladungen Herzog Cosmo's vermochten ihn je, in seine Vaterstadt zurückzukehren. Er, der das glückliche Florenz des Lorenzo und das freie des Savonarola gekannt hatte, vermochte nicht in der zur fürstlichen Residenz herabgesunkenen Republik zu leben. „Er könne die schlechte Luft von Florenz nicht vertragen," entschuldigte er sich; früher hatte er dort nie über schlechte Luft geklagt. Als später Benvennto Cellini mit glänzenden Anträgen des Herzogs zu ihm kam, und er zuerst mehrere Hindernisse, den Bau von S. Peter und dergleichen vorschützte, blickte er zuletzt den immer mehr auf ihn eindringenden Benvennto fest an und fragte mit vielsagendem Lächeln: „Wie gefällt es Euch denn in Florenz?" Und doch hing sein trauerndes Herz bis zum letzten Athemzuge an der geliebten Vaterstadt, und sein letzter Wunsch war, daß seine Gebeine in der Erde seiner Heimat ruhen möchten.

3.

Die Katastrophe von Florenz bildet auch für Michelangelo eine Krisis. Das Schicksal seiner Vaterstadt, an welchem er so leidenschaftlichen, thatkräftigen Antheil genommen, hat sein Wesen

erschüttert. Mit dem Untergange der Republik geht auch die politische Thätigkeit Michelangelo's zu Grabe. Mit der neuen Staatsform, die sich überall herausbildet und in den modernen Despotismus überleitet, hat er nichts zu schaffen. Fortan wird er stiller und milder als zuvor. Die Erfahrungen und Kämpfe eines reichen Lebens haben die jäh auflodernde Glut in ihm gedämpft. Er gehört nun ganz seinen Idealen, seiner Kunst.

Kaum waren die Grabmäler der Medici vollendet, so übernahm der große Meister, ungebrochen von allen Leiden und Widerwärtigkeiten, eine Arbeit, die zu den größten, gewaltigsten und ruhmvollsten seines Lebens gehört. Clemens VII trug ihm auf, an der Altarwand der sixtinischen Kapelle das jüngste Gericht zu malen. Michelangelo sträubte sich und wandte dagegen ein, daß er endlich das Grabmal Julius II zum Abschluß bringen müsse. Diese „Tragödie seines Lebens," wie er es nannte, dauerte noch immer fort und zog ihm von Seiten der Testamentsvollstrecker Julius II unendlich viel Vorwürfe und Verdruß zu. Indeß konnte er sich dem Papste nicht widersetzen und suchte die Sache in die Länge zu ziehen. Inzwischen starb Clemens am 25. September 1534, und Paul III folgte ihm auf dem päpstlichen Stuhle. Kaum zur Herrschaft gekommen, trieb er Michelangelo an, unverzüglich an die Ausführung des jüngsten Gerichts zu gehen. Vergebens war alles Sträuben, vergebens schützte der Künstler vor, daß er zuerst den Verpflichtungen nachkommen müsse, welche der Contrakt wegen des Grabmals ihm auferlege. Da gerieth der Papst, heftig wie er war, in Zorn und sagte: „Seit dreißig Jahren habe ich diesen Wunsch, und jetzt, da ich Papst bin, sollte ich ihm nicht genügen? Wo ist der Contrakt, ich will ihn zerreißen." Diesem heftigen Andringen gegenüber sann Michelangelo schon darauf, nach Urbino oder in's Genuesische zu entweichen, um dort in Ruhe das Grabmal zu vollenden. Da kam eines Tages der Papst mit acht oder zehn Cardinälen in des Meisters Werkstatt, um den Moses, die Kartons zum jüngsten Gericht und alles Andere genau zu besehen. Der Cardinal von Mantua meinte, der Moses allein werde das Grabmal genügend verherrlichen. Nun brachte der Papst

einen Vergleich in der Sache zu Stande, dem die jetzige Gestalt des Denkmals zuzuschreiben ist. Michelangelo mußte froh sein, diese Last endlich abzuwälzen und das, was einst seine kühnsten Gedankenflüge erzeugt hatte, kleinlich in verkümmerter Form verwirklicht zu sehen. Drei Statuen von seiner eigenen Hand, Moses, Rahel und Lea, lieferte er dazu; die übrigen ließ er auf eigene Kosten durch andere Bildhauer arbeiten und legte deshalb tausendfünfhundertachtzig Ducaten in die Bank der Strozzi nieder. So endete diese sorgenvollste Angelegenheit seines Lebens. —

Der Contrakt, durch welchen der Meister zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des vaticanischen Palastes ernannt wird, datirt vom 1. September 1535. Es heißt darin, daß er für das bereits begonnene Gemälde des jüngsten Gerichtes eine lebenslängliche Jahresrente von zwölfhundert Goldscudi erhalten solle, welche zur Hälfte aus den ihm verliehenen Einkünften des Zolles vom Po-Uebergange bei Piacenza floß. Nach siebenjähriger Arbeit wurde das Gemälde am Weihnachtstage 1541 enthüllt, und wie dreißig Jahre vorher bei der Decke, strömte auch jetzt ganz Rom herbei, um das Werk zu sehen, in welchem der Meister, wie die Zeitgenossen urtheilten, sich selbst übertroffen habe. Es wird erzählt, daß, als das Bild größtentheils vollendet war, der Papst eines Tages kam, um es zu besichtigen. Sein Ceremonienmeister, Biagio von Cesena, ein sehr peinlicher Herr, der dabei war und um seine Meinung befragt wurde, antwortete, es sei gegen alle Schicklichkeit, so viele nackte Gestalten an einem so heiligen Ort zu malen, und das Werk eigne sich eher für eine Badstube oder Kneipe als für die Kapelle des Papstes. Dafür rächte sich Michelangelo, indem er den armen Tropf darauf als Minos anbrachte, von einer großen Schlange umwunden und von Teufeln umringt. Vergebens bat der bekümmerte Ceremonienmeister den Papst und den Künstler, die Gestalt zu tilgen. Paul gab ihm zur Antwort: „Hätte der Maler dich in's Fegefeuer gebracht, so würde ich mir alle Mühe gegeben haben etwas für dich zu thun; da er dich aber in die Hölle versetzt hat, so kann ich dir nicht helfen, denn daraus gibt es keine Erlösung.“ Von der Unabhängigkeit und dem Gerech-

tigkeitssinn Michelangelo's zeugt es aber, daß er nicht vermocht werden konnte, das Wappen Pauls anzubringen, da die erste Idee von Clemens ausgegangen war und er diesem auch die Ehre lassen wollte.

In die Zeit dieser großen Arbeit fällt das Verhältniß zu Vittoria Colonna, das einen tiefen Einfluß auf das innere Leben Michelangelo's hatte. Vittoria war schon in früher Jugend mit Ferrante d'Avalos, dem späteren Marchese von Pescara, verheirathet worden. Sie verlor früh ihren Gemahl und lebte fortan meistens in klösterlicher Zurückgezogenheit. Eine der edelsten Frauen ihrer Zeit, von hoher Schönheit und noch höherem Seelenadel, tief religiös, doch in jener innigeren Frömmigkeit, welche damals in Italien durch die reformatorischen Einwirkungen bei den ausgezeichnetsten Geistern der Nation Wurzel faßte, dabei ein Geist von seltener Feinheit der ästhetischen Empfindung, selbst als Dichterin gefeiert, so trat sie Michelangelo entgegen. Es war im Jahre 1537, als sie sich in Rom kennen lernten; Vittoria stand im achtundvierzigsten, Michelangelo bereits im dreiundsechzigsten Lebensjahre. Wir wissen nicht, ob ihm in jüngeren Jahren die Liebe nahe getreten war; seine Gedichte sprechen wohl in feurigen Ergüssen von den Schmerzen dieser Leidenschaft, von der süßen Qual der Sehnsucht; aber nirgends strömt aus ihnen die Empfindung beglückten und beglückenden Genusses. In vielen seiner glühenden Sonette und Madrigale tritt das Gefühl sogar in einer Weise auf, daß man mit Recht an einer wirklichen Liebe zu zweifeln veranlaßt wird und bald erkennt, wie die Geliebte ihm meistens das Ideal, das Schöne, die Kunst selbst bedeutet. Dies ist namentlich in den früheren Dichtungen der Fall, wo Anklänge der Ideenlehre Platons in seinen Versen häufig wiederkehren. [1]) War er doch in Florenz in den Kreisen aufgewachsen, welche die platonische Philosophie in einer zweiten Akademie zur Geltung zu bringen suchten. Möglich bleibt

[1]) Vergl. die geistvolle und erschöpfende Darstellung in Dr. W. Lang, Michel Angelo Buonarroti als Dichter (Stuttgart 1861), dem ich völlig beistimme.

freilich, bei dem verschlossenen Wesen des Meisters, daß er in seinen Jugendjahren die Liebe wahrhaft und tief in sich erlebt hat, ohne jemals eine Andeutung davon fallen zu lassen, und dafür scheinen manche leidenschaftliche Aeußerungen seiner Gedichte zu zeugen.

Wie dem auch sei, wir wissen Nichts von einem Liebesverhältnisse Michelangelo's, und sicher war gerade sein Wesen weit über den gewöhnlichen Empfindungen dieser Art erhaben. Wir sehen ihn sein langes Leben hindurch einsam seinen Weg verfolgen, auf Bahnen vordringen und Zielen nachstreben, die kein Andrer mit ihm theilte. Die Hoheit und der Ernst seines gewaltigen Ringens mußten ihn von der heiter auf leicht bewegter Oberfläche dahinziehenden Welt isoliren. Selbst Rafael, so sehr er ihn anerkannte, trat ihm nicht näher. Die gegensätzliche Verschiedenheit ihrer Naturen hielt sie einander fern. Der Kampf mit den Widerwärtigkeiten des Schicksals, die ihn und seine liebsten Werke unabläßig verfolgten, hatte inzwischen den Meister innerlich ruhiger, resignirter gemacht. So trat er in sein Greisenalter, nach einem rastlos im Dienste der höchsten Ideen verbrachten Leben, noch immer voll hoher Entwürfe und kühner Gedanken. Das Schicksal hatte den sittlichen Kern seiner Natur geläutert und geadelt; es hatte seinem Charakter jene antike Hoheit und Einfachheit gegeben, die aus jedem Zuge seines Lebens uns entgegenweht.

So lernte er Vittoria kennen, eine Frau, die ebenfalls durch die Schule der Leiden gegangen war und zu milder Resignation sich durchgerungen hatte. Zwischen den beiden edlen Menschen entstand nun eine Liebe der reinsten, idealsten Art, die in gegenseitiger Verehrung begründet war. Ununterbrochen währte der lebhafteste geistige Verkehr bis an den Tod Vittoria's, zehn Jahre des seltensten Austausches. Michelangelo theilte der Freundin seine Entwürfe, Zeichnungen und Bildwerke mit; sie liebte besonders die religiöse Kunst. Stundenlang konnte sie in seiner Werkstatt sitzen, ihm zuschauen und über die höchsten Dinge mit ihm reden. Sie wußte den schweigenden, in sich verschlossenen Künstler mit dem feinsten Verständniß zu behandeln und ihn unerwartet in Gespräche zu ziehen, deren Gegenstand ernste religiöse und ästhetische Fragen bil-

deten. Ein wunderbarer Hauch geistiger Gemeinsamkeit liegt über diesem schönen Verhältnisse. Michelangelo's Gedichte sind der reine klare Spiegel desselben. Sie schildern den überwältigenden Eindruck, den die hohe Frau auf ihn gemacht, den erhebenden Einfluß, den sie auf ihn geübt. Wie die göttliche Kunst, sagt er, wenn sie im Geiste eine Gestalt erfaßt hat, zuerst in niedrem Stoff als erste Geburt ein Modell bildet; wie sich dann in der zweiten Geburt erst im Marmor „des Hammers Verheißungen" erfüllen: so war er in seinem früheren Zustande nur das Modell seiner selbst, das erst durch die Geliebte vollkommener wiedergeboren wird. Es ist das geistigste Verhältniß, das sich denken läßt; ihrer körperlichen Schönheit erwähnt er erst in dem Gedichte, das ihren Tod beklagt; und rührender ist die heilige Zartheit solcher Empfindung nie ausgesprochen worden, als da er gegen seinen vertrauten Schüler äußerte, ihm thue nichts so leid, als daß er, da er Vittoria auf ihrem Sterbebette sah, ihr nur die Hand und nicht auch die Stirn oder das Antlitz geküßt habe.[1]) Viele Briefe und Sonette von ihr liegen noch unbekannt im Nachlaß der Familie Buonarroti. In einem ihrer Briefe hatte sie ihn gebeten, doch nicht so häufig Sonette an sie zu richten, da er sie sonst von ihrer Morgenandacht abhalten würde. Ihr Tod erschütterte den dreiundsiebzigjährigen Meister, der allen Lebensstürmen Trotz geboten und noch als Greis Riesenwerke geschaffen hatte, und brachte ihn fast zur Verzweiflung, so daß er oftmals wie von Sinnen schien. Als Ausdruck seiner edlen Liebe möge eines seiner Sonette hier Platz finden:

Wie wunderbar, o Herrin, wenn auch immer
Wir's neu erfahren, daß für längre Zeiten
Ein Bildniß lebt, das wir aus Stein bereiten,
Als der, der ihm verlieh des Lebens Schimmer!

Den Ursprung siehst am letzten Ziel du nimmer,
Es weicht Natur der Kunst im Siegesschreiten,
Ich weiß es, dem des Meißels Lust und Streiten
Bekannt — und seh' im Geist des Daseins Trümmer.

---

[1]) Condivi, Cap. LXIII.

Ein langes Leben, sei's in Stein, in Farben,
Könnt' ich im Abbild schaffen für uns Beide,
Drin unsre Seel' und Züg' ich eingeschrieben:

Daß tausend Jahre noch, nachdem wir starben,
Man säh', wie schön du warst, der ich mich weihte,
Und wie nicht Thorheit war mein heißes Lieben.

In seinen Gedichten erkennt man die Umwandlung, welche durch ihren Einfluß mit ihm vorgegangen war. Die herben Erfahrungen seines bewegten Lebens, die seine Seele nicht gebeugt hatten, führten ihn an ihrer Hand jetzt einer milden Entsagung, einer tiefen Religiosität zu. Seine letzte Hoffnung ist auf den Erlöser gerichtet, und diese Zuversicht spricht er mit der ihm eigenen Kraft und Innigkeit der Empfindung aus. Es ist eine Religiosität, wie die damalige italienische Kirche sie nicht kannte, wie nur die Lehre der großen Reformatoren, von Savonarola an, sie entwickelt hatte. Wie Michelangelo einst der Verehrer des gewaltigen Mönches gewesen war, so kehrte er jetzt am Abend seines Lebens mit vertiefter Erkenntniß zu dessen Schriften zurück. Als sein treuer Diener Urbino im Jahre 1556 starb, gab er diesen Empfindungen in einem Briefe an Vasari ergreifenden Ausdruck. „Gott hat mir," schreibt er, „große Gnade an ihm verliehen, aber mit unendlichem Schmerz. Die Gnade besteht darin, daß er, so lange er am Leben, mich am Leben erhielt, und sterbend mich sterben gelehrt hat, nicht mit Unlust, sondern mit Sehnsucht nach dem Tode. Mein einziger Trost ist, ihn im Paradiese wiederzusehen. Und dafür hat Gott mir ein Zeichen gegeben durch seinen seligen Tod; denn mehr als der Tod hat ihn der Gedanke geschmerzt, daß er mich zurücklässt in dieser trügerischen Welt mit ihren Mühsalen, obwohl der größte Theil von mir dahin, und mir nichts mehr geblieben ist als unendliches Elend."

In solcher Seelenstimmung war es denn, daß der dreiundsiebzigjährige Meister in demselben Jahre, welches ihm die geliebte Freundin entrissen hatte, endlich dem Drängen des Papstes nachgab und die Leitung des Baues von St. Peter übernahm, ein Werk, das einen kräftigen Mann in der Rüstigkeit der besten

Jahre hätte erdrücken können. Auch jetzt sträubte er sich lange; er sei kein Architekt, und sei zu alt für solche Bürde. Aber schließlich fügte er sich, aus Liebe zu Gott allein, wie er sagte, und ohne allen irdischen Lohn. Erst als der Papst in einem Breve ihn zum Oberarchitekten des Baues ernannte, mit voller Gewalt, an dem Plan und dem Modell nach seinem Gutbefinden zu ändern, hinzuzufügen oder fortzunehmen, einzureißen oder aufzubauen und die am Bau Beschäftigten zu entlassen oder Andere anzustellen, ließ er sich erbitten. Als aber der Papst ihm einst hundert Goldscudi schickte, mit dem Bedeuten, dieß sei sein Monatsgehalt für den Bau, nahm er die Summe nicht an, sondern erklärte, auf solche Bedingungen sei er den Contrakt nicht eingegangen. Obwohl der Papst darüber sehr aufgebracht ward, mußte er doch nachgeben, denn Michelangelo ließ sich nur auf seine Weise behandeln.

Obgleich ich hier nicht auf eine Geschichte des Baues von St. Peter eintreten kann, muß doch kurz gesagt werden, was Michelangelo für denselben gethan hat. Die Aufgabe war eine der größten und schwierigsten, besonders weil durch den häufigen Wechsel der Baumeister ein eben so häufiger Wechsel der Pläne erfolgt war. Dadurch gerieth die Angelegenheit allmählich in eine solche Verwirrung, daß nur ein Gewaltmensch wie Michelangelo sie zu einer befriedigenden Lösung zu bringen vermochte. Die Haupt-Controverse unter den Architekten von St. Peter drehte sich um den Punkt, ob der Bau die Form eines griechischen (gleicharmigen) oder eines lateinischen Kreuzes (mit verlängertem Vorderarm) haben sollte. Bramante hatte zuerst die Idee eines griechischen Kreuzes mit dominirender Kuppel auf der Durchschneidung der Arme aufgestellt.[1]) Nach mancherlei Schwankungen hatte zuletzt der jüngere Antonio da San Gallo dem lateinischen Kreuze den Vorzug gegeben und ein großes, noch jetzt vorhandenes Modell angefertigt, welchem Michelangelo mit Recht vorwarf, daß es den Bau in zu viele complicirte Einzelformen auflöse und namentlich der Kuppel durch gehäufte Säulenreihen und pyramidale Aufgipfelung ein unruhiges,

[1]) Vgl. die neuen Aufschlüsse von H. von Geymüller, Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom. Carlsruhe 1868.

kleinliches Gepräge gebe. San Gallo hatte für sein Modell viertausend Scudi und jahrelange Arbeit gebraucht: Michelangelo stellte das seinige in vierzehn Tagen mit fünfundzwanzig Scudi her. Er ging vor Allem auf den ursprünglichen Entwurf Bramante's zurück, der allein geeignet war, der Kuppel auch von außen für die Nähe ihre volle Wirkung zu sichern. Sie würde die kolossale, von Michelangelo angegebene Façade gewaltig dominirt haben, während sie jetzt, nach den späteren Veränderungen Maderna's, nur in bedeutender Entfernung zur Geltung kommt. In der Feststellung seines Planes bewies Michelangelo seinen großen Künstlerblick; er verschmähte, einer unpassenden Orginalitätssucht nachzugeben und erkannte ohne Umschweif Bramante's Verdienst an, so wenig er bei Lebzeiten jenes großen Architekten desselben geschont hatte, wenn seine Ueberzeugung gegen dessen Bau-Ausführung sprach. Durch Zurückführung des Planes auf die ursprüngliche Einfachheit gab er dem Gebäude mehr Größe, Majestät und Leichtigkeit.

Nur die augenscheinlichen Vorzüge seiner Idee vermochten ihm den Sieg zu sichern gegen eine geschlossene Coterie von Neidern und Feinden, die sich in die Bauführung eingenistet hatten, um Nutzen davon zu ziehen. Michelangelo entfernte schonungslos diese Sippschaft und begann sein Riesenwerk mit klarem Blick und fester Hand. Er verstärkte die vier großen Kuppelpfeiler, ließ das schöne Gesims darüber aufführen und wölbte die großen Apsiden der Querarme. Als nach dem Tode Pauls III im Jahre 1549 Papst Julius III zur Regierung kam, versuchten Michelangelo's Feinde abermals, den Meister vom Baue St. Peters zu entfernen. Michelangelo aber wußte sich in Gegenwart des Papstes und der Cardinäle so siegreich zu vertheidigen, daß Julius III ihn bestätigte und die Verläumder zurückwies. Rührend ist es, wenn man in den Briefen, die der greise Meister in diesen Jahren an Vasari schrieb, den Ausdruck der Resignation wahrnimmt, mit welchem er auf das öde gewordene Leben und seine sinkenden Kräfte blickt, und wenn man damit vergleicht, was er trotz aller Schwächen des Alters mit so unversieglicher Energie und Klarheit noch immer zu schaffen vermochte. Denn neben dem Bau von St. Peter beschäftigten ihn

so viele und verschiedenartige Arbeiten, daß sie selbst einer bedeutenden noch rüstigen Künstlerkraft genügt hätten. Noch im Todesjahre Pauls des III vollendete er die beiden großen Freskobilder der Capella Paolina des Vaticans: Petri Kreuzigung und Pauli Bekehrung, von denen das letztere durch ergreifende Ausprägung des Gewaltsamen, Momentanen noch jetzt nach mancherlei Zerstörung bedeutend wirkt. Auch übernahm er noch zu Pauls Lebzeiten die Vollendung des von San Gallo begonnenen Palazzo Farnese, der nur durch Michelangelo's herrliches Kranzgesims und die grandiosen Arkaden des Hofes so gewaltig imponirt. Was wäre vollends dieser Bau geworden, wenn man Michelangelo's Idee ausgeführt hätte, einen zweiten Hof anzuordnen, in dessen Mitte die neu aufgefundene Marmorgruppe des farnesischen Stieres als Brunnen zu setzen, von dort eine Brücke über die Tiber zu schlagen und den Palast mit der auf dem andern Ufer liegenden Villa Farnesina zu verbinden! Ebenso gehört die schöne Anordnung des Capitols sammt der Rampe, den Seitengebäuden mit ihren Arkaden, dem Senatorenpalast mit der doppelten Freitreppe Michelangelo an, und abgesehen von gewissen Willkürlichkeiten in der Ausführung, die ihm nicht zur Last fallen, kann man kein glücklicheres Ganze sehen. Endlich fallen in die Jahre 1550—1559 die Pläne zur Kirche S. Giovanni de' Fiorentini, der Nationalkirche seiner Vaterstadt in Rom. Er nahm sich mit Begeisterung dieses Baues an, und die Vereitelung der Ausführung — die erst später mit wesentlichen Aenderungen erfolgte — gehörte zu den schmerzlichsten Fehlschlägen seines Lebens, denn er hatte aus Liebe zu seiner Heimath sich der Aufgabe mit großer Hingabe gewidmet und nicht weniger als drei, oder gar fünf verschiedene Entwürfe gemacht. Und als die Florentiner einen der reichsten zur Ausführung wählten, sagte er in seiner Freude: wenn sie diesen wirklich ausführten, so würden weder Griechen noch Römer etwas Aehnliches aufzuweisen haben; — „Worte", setzt Vasari hinzu, „wie sie Michelangelo weder vorher noch nachher wieder gesprochen, denn er war sehr bescheiden." Es würde zu weit führen, Alles auch nur anzudeuten, was man von dem Meister trotz seines hohen

Alters unabläſſig verlangte, und was er eben ſo unabläſſig leiſtete: Pläne und Gutachten aller Art, ſelbſt zu Feſtungs- und Brückenbauten, überall war er die höchſte Autorität in Allem, was durch Erfahrung und Studium eines langen, der Kunſt geweihten Lebens zu entſcheiden war. Von Florenz aus wurde er beſtändig wegen der Treppenanlage der Bibliothek von San Lorenzo angegangen; in Rom wollte Papſt Julius III nichts ohne ſeine Zuſtimmung arbeiten laſſen, wie denn namentlich an der Villa Giulia, nach Vaſari's Zeugniß, die ſchönſten Erfindungen von Michelangelo herrührten. Selbſt ein plaſtiſches Werk ſchuf er noch ſeit 1550: die Gruppe der Kreuzabnahme, die jetzt im Dom zu Florenz unter der Kuppel ſteht, ein Werk, das freilich ſelbſt bei beſſerer Beleuchtung den Eindruck des Erzwungenen, Gewaltſamen machen wird.

Unter allen Arbeiten nahm aber die Thätigkeit für den Bau von St. Peter die erſte Stelle ein. Unbeirrt von den Kabalen ſeiner Widerſacher, die ſogar einmal ausſprengten, Michelangelo ſei kindiſch geworden, unbekümmert um all' die Mühſal, ſelbſt unbewegt von den freundlichen, dringenden Einladungen Herzog Cosmo's, der ihm in Florenz eine ehrenvolle Stellung antrug, blieb der Meiſter in Rom und trug in ſchwerer Arbeit alle Laſten des Werkes, das er ſich um Gotteswillen aufgebürdet hatte. Das Jahr 1556 brachte für den Einundachtzigjährigen noch die harte Prüfung, daß der Tod ihm ſeinen treuen Diener und Vertrauten Urbino entriß, über den er in dem oben mitgetheilten Brief an Vaſari in ſo rührende Klagen ausbrach. „Sechsundzwanzig Jahre," ſchreibt er, „habe ich ihn bei mir gehabt, und habe ihn herrlich und treu erfunden, und nun, da ich ihn reich gemacht hatte und hoffte, er ſolle Stab und Hüter meines Alters werden, iſt er mir entrückt, und bleibt mir keine andre Hoffnung, als ihn im Paradieſe wiederzuſehen." [1]) Dieſelbe Sehnſucht nach Stille und Frieden klingt uns aus einem anderen Briefe an Vaſari, vom 18. September 1556, entgegen, der von einer Reiſe ſpricht, welche der greiſe

[1]) Vasari, ed. Lemonn. XII p. 246.

Meister beim Anrücken des spanischen Heeres auf Rom in die Gebirge von Spoleto gemacht. „Ich habe in diesen Tagen," so berichtet er, „mit großen Beschwerden und Kosten, aber mit großem Vergnügen die Einsiedler in den Bergen von Spoleto besucht, so daß ich nur mit halbem Herzen nach Rom heimgekehrt bin; denn wahrlich, nur in den Wäldern findet man Frieden."

Und doch kehrte er wieder zum Bau von St. Peter zurück und harrte getreulich aus auf dem Posten, auf den ihn der Wille des Papstes und sein eigner Entschluß gestellt hatten. Inzwischen war der Bau soweit fortgeschritten, daß der hohe Tambour der Kuppel mit den Fenstern und Pilastern im Innern und dem äußeren Säulenkranze, und selbst das große Kranzgesims vollendet war, von welchem die Wölbung aufsteigen sollte. Da nun durch verschiedene Hindernisse die weitere Ausführung sich in die Länge zog, so drangen Michelangelo's Freunde darauf, daß er wenigstens ein Modell zur Kuppel anfertige, um Alles bis in's Kleinste genau festzustellen. Monate verstrichen, ehe der Meister sich entschied; dann aber legte er Hand an und führte ein Thonmodell aus, nach welchem in Jahresfrist das noch jetzt vorhandene größere, trefflich in Holz ausgeführte Modell gearbeitet wurde. Mit Recht bewunderten der Papst und ganz Rom die schöne Form, die Kühnheit und Sicherheit, die sinnreiche Anlage der Construction. Dennoch ließen seine Feinde nicht nach, bis in's höchste Alter den Meister zu verfolgen und zu quälen. Diesmal war es der Baumeister Nanni di Baccio Bigio, der ihn vom Bau zu verdrängen suchte. Abermals mußte Michelangelo einen Sturm von Anschuldigungen und Verläumdungen aushalten; aber auch Pius IV, der Paul IV gefolgt war (1559), wußte den großen Meister zu schätzen, beruhigte ihn, da er im Unmuth um seine Entlassung bat, und wies die Verläumder und Intriguanten würdig zurück. Im Auftrage desselben Papstes baute Michelangelo aus den Resten der Diokletiansthermen die großartige Kirche Sta. Maria degli Angeli. Ebenso entwarf er eine Anzahl Zeichnungen zum Umbau der Thore Roms, von denen nur die Porta Pia, und auch diese mit willkürlichen Abänderungen, ausgeführt wurde.

Es war ein Glück für den Bau der Peterskirche, daß Michelangelo durch das Kuppelmodell jeden einzelnen Theil dieser Construction bis in die Details der ornamentalen Ausstattung definitiv festgestellt hatte. Denn wie auch später das Langhaus gegen seinen ausdrücklichen Willen verändert und in manchem Betracht verschlechtert worden ist, die Kuppel wenigstens wurde im Wesentlichen getreu nach seinen Plänen und dem Modell vollendet. Diese Kuppel aber ist ein Wunderwerk der Baukunst wie kein zweites solcher Art auf Erden zu finden: an Erhabenheit, Leichtigkeit und Schönheit der Form unerreicht wie an Größe und Kühnheit der Construction. Was Brunelleschi in seiner Kuppel des florentiner Doms versucht hatte, doch ohne das Mühvolle und Schwerfällige des ersten Versuches ganz zu überwinden, das tritt hier in höchster Vollendung in die Erscheinung. Die italienische Kirchenbaukunst hatte seit Jahrhunderten als Hauptziel verfolgt, die Kuppelanlage in möglichster Großartigkeit mit dem ganzen übrigen Kirchenkörper, nicht etwa mit dem Mittelschiffe bloß, zu verbinden. Die Dome von Siena, Florenz, Bologna, Pavia bezeichnen die einzelnen Schritte auf dieser Bahn. San Gallo's Kuppelentwurf für St. Peter wäre ein Rückschritt in's Kleinliche und Bunte geworden: Michelangelo's Werk brachte die denkbar höchste, vollendete Lösung der Aufgabe, den endlichen Abschluß dessen, was die früheren Jahrhunderte angestrebt hatten. Mit Recht sagt Burckhardt von der St. Peterskuppel, daß sie vielleicht die schönste und erhabenste Umrißlinie darbietet, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat.

Die Kuppel von St. Peter war zugleich der krönende Abschluß seiner künstlerischen Laufbahn. Zu Anfang des Jahres 1564 ergriff den hochbetagten Meister ein schleichendes Fieber, welches seine Lebenskräfte langsam aufzehrte. Als er seinen Tod herannahen fühlte, machte er bei klarem Bewußtsein sein Testament, das aus wenigen Worten bestand. Es lautete: „Ich vermache Gott meine Seele, der Erde den Leib, mein Vermögen den Verwandten." Ruhig und gefaßt starb er am 17. Februar, im fast vollendeten neunundachtzigsten Jahre. Sein Tod versetzte Rom in Aufregung; heimlich nur vermochte sein Neffe den Leichnam nach Florenz zu

bringen. Nach seinem Wunsche fand er sein Grab in heimischer Erde. In Santa Croce, wo so viele edle Florentiner ruhen, erhebt sich das Grabmal des großen Mannes.

Werfen wir einen Blick auf den Lebensgang Michelangelo's zurück, so ist es ein Gefühl der Ehrfurcht, das uns ergreift. Wie ein Drama, voll tiefer innerer Bewegung, so entwickelt sich dies merkwürdige Künstlerleben. Mehrere Generationen von Künstlern gingen an ihm vorüber. Nächst Lionardo war Michelangelo der erste, welcher in die große, reif entfaltete Kunst des 16. Jahrhunderts hinüberleitete. Ueber ein halbes Jahrhundert stand er als einflußreichster Führer an der Spitze des Schaffens. Nie hat ein Meister so durchgreifend auf den Gebieten der drei verschwisterten Künste die unumschränkte Herrschaft ausgeübt. In der Architektur wie in der Sculptur und Malerei hat er Meisterwerke ersten Ranges geschaffen und Schöpfungen hingestellt, die zu übertreffen nicht möglich war. Sein Streben ging stets nach dem Höchsten; er stellte sich nur die erhabensten, kühnsten, idealsten Aufgaben. In der Lösung derselben bewährt sich eine Großartigkeit der Auffassung, eine Sicherheit der Durchführung, eine Freiheit der Gestaltung, die über alles Frühere weit hinausgeht. An Macht der Phantasie, an Reichthum, Tiefe und gewaltigem Schwung der Gedanken übertrifft ihn Keiner. Damit verbindet er aber eine Kenntniß alles zur Ausführung Erforderlichen, die ihn überall befähigte, dem Gedanken auch die vollendetste Form zu geben. Seine gründliche Wissenschaft der Anatomie, seine überraschende Aneignung der Freskotechnik, seine Meisterschaft in der Marmorbehandlung, endlich die vollständige Beherrschung der Architektur mit allen ihren Hülfswissenschaften stehen in diesem universalen Geiste auf gleicher Höhe. In seinen jungen Jahren beseelt seine Werke eine zarte, selbst rührende Schönheit, die bisweilen sogar einen weichen Zug verräth. Tiefe Innigkeit der Empfindung verbindet sich damit. Als er älter und ernster wurde, ging die Anmuth in eine herbe, spröde Großheit des Styles über, die nicht selten auf den ersten Anblick etwas Abstoßendes, Gewaltsames hat. In dem rastlosen Streben, Unfaßbares oft dem Steine abzutrotzen, verlor er sich zu gezwungenen Stellungen, un-

schönen Formen und zu Bewegungen, welche die Gränze des Möglichen überschreiten. Aber immer verräth sich auch in solchen Verirrungen der große Gedanke, die mächtig treibende Empfindung, die ihnen zu Grunde liegt. Es war eben der Zeitpunkt gekommen, wo die subjective Empfindung alle Fesseln der Ueberlieferung sprengte, und Michelangelo war durch seine Natur und seine Stellung dazu bestimmt, diesem neuen Geiste in großen epochemachenden Werken Ausdruck zu geben. Je höher aber das freie Individuum in schrankenloser Selbstbestimmung steigt, desto näher liegt die Gefahr der Verirrung. So war es denn natürlich, daß gerade von den grandiosesten Schöpfungen Michelangelo's die manieristischen Ausschreitungen der späteren Zeit ihren Ausgang nahmen.

Der Charakter des großen Mannes steht als einer der reinsten und edelsten da, welche die Kunstgeschichte kennt. So viele Neider und Feinde er hatte, so ist doch kein einziger Zug von ihm zu berichten, der auch nur den kleinsten Makel auf seine Persönlichkeit würfe. Von frühauf in der schweren Schule des Lebens erzogen, hatte er gegen eine ganze Kette von Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Fast alle seine bedeutendsten Schöpfungen hatten das Unglück, nicht nach seiner Idee ausgeführt oder später verunglimpft zu werden, viele und darunter höchst werthvolle und wichtige gingen unter oder sind verschollen. Das Grabmal Julius II, das sein halbes Leben verbittert hatte, wurde zweiundvierzig Jahre nach dem ersten Entwurf in verkrüppelter Gestalt zu Stande gebracht; die kolossale Bronzestatue desselben Papstes, die ein treffliches Werk gewesen sein muß, ward von den Bolognesen zerstört; der florentiner Karton ging auf unbekannte Weise zu Grunde; eine Reihe von Zeichnungen zu Dante's Divina Commedia wurden die Beute eines Schiffbruchs; die Leda, eins der wenigen Tafelbilder Michelangelo's, ging in Frankreich verloren; ebenso eine Anzahl von Zeichnungen, Modellen und Kartons, die er sammt der Leda seinem Schüler Antonio Mini geschenkt hatte, um aus dem Erlös die Aussteuer für dessen zwei Schwestern zu bestreiten; eine Kette von Mühsalen und Widerwärtigkeiten war der Bau von S. Peter, dessen Wirkung obendrein später durch Maderna's Veränderungen

erheblich abgeschwächt wurde; die Pläne für die Façade von S. Lorenzo zu Florenz, sowie für die Kirche S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom kamen nicht zur Ausführung; endlich hatte das jüngste Gericht durch Uebermalung arg zu leiden und leidet sammt den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle bis auf den heutigen Tag durch den Weihrauchdampf und Kerzenqualm. Rechnet man noch dazu die Leiden, welche ihm der Untergang der florentinischen Freiheit bereitete, so darf man wohl sagen, daß niemals ein Künstler von ähnlicher Bedeutung in gleichem Grade die empfindlichsten Schläge eines feindseligen Schicksals erfahren hat.

Eine minder große Natur wäre solchen Widerwärtigkeiten erlegen, hätte sich entweder in feiges Verzagen oder zu hochmüthigem Trotz geflüchtet. Nichts beweist stärker den Adel der Seele, die Charaktergröße Michelangelo's, als daß er sich nicht beugen ließ, sondern unverbrüchlich treu seine Bahn verfolgte und immer von Neuem nach dem Ideal strebte, das sein ganzes Leben erfüllte. Der Kern seines Wesens war ein ethischer, den alle Kämpfe nur läutern, alle herben Schicksale nur erheben konnten. Wohl erschien er der Welt abstoßend, herb; aber die ächte Charaktergröße des nach dem Höchsten ringenden Geistes wird stets eine gewisse Einsamkeit um sich sehen. Wohl durchbrach auch, wenn seine edelsten Interessen verletzt oder sein Künstlerstolz gereizt wurde, ein leidenschaftlicher Zorn die Schranken des Herkommens: aber eben so schnell war seine ehrliche Natur durch Offenheit wieder versöhnt, und in den späteren Jahren dämpften die ernsteren Lebenserfahrungen das leidenschaftliche Ungestüm. Im Innern aber verbarg sich unter der herben Rinde ein weiches, liebevolles Herz, das seinen Freunden sich arglos hingab und für jede liebevolle Theilnahme dankbar und empfänglich war. Am schönsten tritt dies in dem Verhältniß zu Vittoria Colonna hervor, von dem ich schon gesprochen habe. Aber auch sein Diener Urbino hatte bis an seinen Tod sich der theilnehmenden Güte des Meisters zu erfreuen. Eines Tages fragte er ihn: „Was fängst du an, wenn ich sterbe?" „Ich werde einem Anderen dienen," war die Antwort. „O du Aermster," sprach Michelangelo, „ich will deiner Noth abhelfen," und damit schenkte

er ihm auf einmal zweitausend Scudi. Als Urbino krank wurde, pflegte der einundachtzigjährige Meister ihn Tag und Nacht mit rührender Sorgfalt. Selbst für dessen Hinterlassene sorgte er, wie aus dem Briefe an die Wittwe hervorgeht, welcher er verspricht, ihren Sohn erziehen zu lassen.[1]) „Ich werde bei Euch durchkommen," schreibt er, „und wenn Du mir dann den Michelagnolo anvertrauen willst, so werde ich ihn in Florenz mit größerer Liebe hegen, als selbst die Söhne meines Neffen Lionardo, und ihn das lernen lassen, was sein Vater, wie ich weiß, ihn lernen lassen wollte." Immer war er zum Wohlthun, zu hülfreicher Nächstenliebe bereit. Oefter stattete er arme, tugendhafte Mädchen aus; so verspricht er am 1. Januar 1554 der Tochter eines Wursthändlers Miechele vom Macello de' Corvi, ihr 50 Goldscudi zu geben, wenn sie sich vier Jahre lang brav halten werde.[2]) Eben so freigebig war er mit seinen Zeichnungen, Modellen und Kartons, selbst mit den wenigen von ihm ausgeführten Tafelbildern, die er seinen Freunden und Schülern mit vollen Händen schenkte. Viele kostbare Blätter sind auf diese Weise verstreut worden und verloren gegangen.

Seinen Kunstgenossen und Schülern war er stets hülfreich und dienstbereit; wie oft machte er fleißigen aber erfindungsarmen Malern die Kartons zu ihren Bildern! Vasari erzählt davon manche artige Geschichte. So kam bisweilen ein einfältiger aber drolliger Dutzendmaler Menighella aus Val d'Arno zu Michelangelo, ihn um die Zeichnung zu einem S. Rochus oder S. Antonius zu bitten, die er oft für Landleute malen mußte. Michelangelo, der schwer daran ging, für einen König etwas zu arbeiten, ließ alles liegen und machte ihm eine Zeichnung, die für seine Manier und seinen Geschmack paßte, wie Menighella sich ausdrückte. Einst erhielt dieser von ihm das sehr schöne Modell zu einem Kruzifix. Er machte eine Form darüber, preßte Kruzifixe darin von Pappe und anderem Material und hausirte damit auf dem Lande umher, worüber Michelangelo vor Lachen sich ausschütten

---

[1]) Bottari, Racc. I, 13.

[2]) Vasari, ed. Lemonn. XII, p. 396.

wollte. Wahres Verdienst erkannte er gern an und ermunterte es; Anmaßung und Einbildung aber wußte er mit beißendem Spott zu treffen. Ein Maler hatte ein Bild ausgeführt, das er aus Figuren verschiedener Meister zusammengestoppelt hatte. Michelangelo sagte: „Es ist geschickt gemacht, aber ich weiß nicht, was am jüngsten Tage, wenn jeder Körper seine Glieder zusammensucht, aus diesem Bilde werden soll; es wird ihm nichts bleiben." Die Schnellmalerei, die zu seiner Zeit schon um sich griff, und deren sich auch der wackere Vasari schuldig machte, fand an Michelangelo einen strengen Richter. Einst hatte solch ein Schnellmaler ein Gemälde ausgestellt und dabei bemerkt, es sei nicht mit dem Pinsel gemalt. „Hätte er es mit dem Pinsel gemalt, es wäre besser geworden," war Michelangelo's Urtheil. Bekannt ist dagegen, wie hoch er die tüchtigen Meister der Kunst schätzte. Von Ghiberti's großen Thüren des Baptisteriums zu Florenz sagte er, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu sein. Als er in Modena einst die trefflichen Thonfiguren Antonio Begarelli's sah, rief er aus: „Wenn dieser Thon Marmor würde, dann wehe den antiken Statuen!" Von Rafael pflegte er zu sagen, er habe seine Kunst auch nur durch mühvolles Studium gewonnen.

So mild und freundlich er gegen Jedermann war, so stolz und unbeugsam zeigte er sich, wo es galt, seine Kunst zu schützen, seine Ideale zu vertheidigen. Das erhellt am deutlichsten aus seinem Verhalten gegen die Päpste. Obwohl er sieben Päpsten nach einander diente, stand er jedem, selbst dem mächtigsten, leidenschaftlichsten, in höchster Freiheit gegenüber. Nie hat er sich gebeugt, und wenn irgend Etwas die Heldengröße und Reinheit seines Charakters bezeugt, so ist es die Geradheit und Kühnheit, mit welcher er sein lebenlang durch alle niedrigen Intriguen des Hofes durchschritt, ohne jemals zu wanken oder von seinen Ueberzeugungen nur ein Haarbreit abzuweichen. Kein Wunder, daß diese Unerschrockenheit ihm die Ehrfurcht Aller und die rücksichtsvollste Behandlung von Seiten der Päpste eintrug. Wie er mit Julius II stand, wie die beiden großen Männer oft in leidenschaftlichem Aufbrausen an einander geriethen, und doch der feurige Papst ihn nicht missen

mochte, wurde schon erzählt. Noch mehr war Julius III ihm zugethan. Er sorgte für den hochbetagten Meister, daß er sich nicht überarbeite, und sagte wohl, er würde gern seine eigne Lebenszeit abkürzen, um das Leben eines solchen Mannes zu verlängern.

Michelangelo's ganzes Dasein hatte die Kunst zum Mittelpunkte. Aber er faßte die Kunst idealer, als irgend ein Andrer sie je gefaßt hat. Seine Werke gehören jenem ernsten, erhabenen Gebiete an, dem die höchsten Gedanken des menschlichen Geistes entstammen. Man darf ihn daher mit Recht den größten christlichen Künstler aller Zeiten nennen. Ihm war die Kunst Alles, sie war seine Geliebte, sein Weib, der Kultus seines ganzen Lebens. „Es ist schade," sagte ihm einst ein befreundeter Priester, „daß Ihr nicht eine Frau genommen; Ihr würdet Kinder bekommen und ihnen den ehrenvollen Lohn so langer Mühen als Erbe hinterlassen haben." „Nur zu viel," antwortete Michelangelo, „hab' ich mit einer Frau zu schaffen gehabt, das ist die Kunst, die mich stets gequält hat, und meine Kinder sind die Werke, die ich hinterlasse, und die, auch wenn sie nichts taugen, doch eine zeitlang leben. Wehe dem guten Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, wenn er die Thüren von S. Giovanni nicht gearbeitet hätte, denn seine Kinder und Neffen haben verkauft und zu Grunde gehen lassen, was er hinterließ, die Thüren aber sind noch da." Wie er schon in jungen Jahren unablässig bemüht war, sich alle zur Ausübung der Kunst erforderlichen Kenntnisse zu erwerben, wurde oben erzählt. Zwölf Jahre lang soll er mit der größten Anstrengung Anatomie studirt haben, so daß kein Künstler je vollkommener das Gefüge des menschlichen Körpers und das complicirte Spiel der Muskeln in jeder Art von Stellung und Bewegung ergründet hat als er. Nach Condivi's Aussage beabsichtigte er, ein Werk über Anatomie auszuarbeiten, weil ihm das Dürer'sche nicht genügte. Er besaß, wie Vasari erzählt, eine so gewaltige Einbildungskraft, daß seine Hände die großen und furchtbaren Gedanken nicht darstellen konnten, die sein Geist in der Idee erfaßte, daher er oft seine Arbeiten unvollendet liegen ließ, ja sogar manche zerstörte, weil sie ihm nicht genügten. Das ist auch ein Hauptgrund, warum wir so viele bloß

angefangene Arbeiten und so wenig ganz vollendete von ihm besitzen. Oftmals gerieth er bei dem Streben, die im Stein verborgene Gestalt aus den Fesseln zu befreien, in eine solche Leidenschaft, daß er manchen Block verhieb und ihn dann bei Seite stellte. Eins der merkwürdigsten Beispiele dieser Art ist die angefangene Colossalstatue des Apostels Matthäus, die jetzt im Hofe der Akademie zu Florenz aufgestellt ist; sicherlich ein Werk seiner späteren Zeit, vielleicht während der Belagerung der Stadt entstanden. Ueberhaupt war seine Art zu arbeiten nicht regelmäßig. Er konnte lange Zeit scheinbar unthätig, in Gedanken versunken, verharren, dann plötzlich griff er zum Meißel und stürmte mit solcher Gewalt in den Marmor, daß er in unglaublich kurzer Zeit Erstaunliches hervorbrachte. Daher die fast fabelhaften Angaben über die Raschheit, mit der er die größten Werke vollendete.

Sowohl durch Condivi's und Vasari's Schilderungen als durch eine Anzahl gleichzeitiger Bildnisse sind wir über Michelangelo's äußere Gestalt unterrichtet. Er war, so erzählt Condivi, von guter Leibesbeschaffenheit, sein Körper mehr nervig und sehnig als fleischig und voll; gesund sowohl von Natur als besonders durch Uebung der Körperkräfte und eine enthaltsame Lebensweise, obschon er als Kind siech und schwächlich gewesen und in Mannesjahren zwei schwere Krankheiten überstanden hatte. Seine Gestalt war von mittlerer Größe, breit in den Schultern, im Uebrigen von gutem Verhältniß, eher zart als derb.

Der Kopf war im Verhältniß zum Uebrigen groß und bedeutend, die Stirn hoch, breit, fast viereckig und stark hervorragend. In späteren Jahren zeigte sie viele tiefe Furchen, die Spuren seiner ernsten Gedankenarbeit und der schweren künstlerischen Sorgen seines Lebens. Die Augen, von hohen aber nicht starken Brauen eingefaßt, waren eher klein als groß, aber glänzend schwarz und mit gelben und bläulichen Punkten untermischt. Die Form der Nase war, wie schon erzählt, ihm in der Jugend durch die Rohheit Torrigiano's zerstört worden, ein Umstand, den Michelangelo's feines Schönheitsgefühl schmerzlich empfand, wie aus manchen Stellen seiner Dichtungen hervorgeht. Von vorn gesehen ragten die Schläfen

etwas mehr hervor als die Ohren, und die Ohren mehr als die Backenknochen, und diese wieder mehr als die übrigen Theile. Die Lippen waren fein geschnitten, die untere etwas voller und stärker vortretend. Das lockige Haupthaar, der Bart auf der Oberlippe und der lange gabelförmige Kinnbart waren in jüngeren Jahren kohlschwarz, im späteren Alter mit Grau untermischt.

So war das Aeußere des großen Mannes, den seine Zeitgenossen schon den Göttlichen (il divino) nannten. Wenn auf den ersten Blick der Eindruck seines Kopfes ein strenger, fast abstoßender ist, so müssen wir bedenken, daß seine Zeitgenossen das Gewaltige, ja Furchtbare (terribile) seiner Werke auch auf seine Person übertrugen, und daß ein gedankenvoller Ernst zumeist auf dieser hohen, gefurchten Stirn thronte.

Wir dürfen uns nicht schmeicheln, ein eigenhändiges Bildniß des großes Meisters zu besitzen. Portraitdarstellungen waren am allerwenigsten seine Sache. Vasari erzählt, daß Michelangelo den jungen schönen Tommaso de' Cavallieri, einen römischen Edelmann, der dem Meister und der Kunst sehr ergeben war, in einem großen Karton dargestellt habe; aber er fügt hinzu, daß Michelangelo weder vorher noch nachher jemals ein Bildniß fertigte, da es ihm ein Gräuel war, etwas nach dem Leben zu machen, wenn es nicht von höchster Schönheit war. So ist denn auch das bekannteste und beste Portrait des Meisters, in der Sammlung der Malerbildnisse der Uffizien, nicht von seiner Hand, sondern von einem seiner Schüler. Im Hause Buonarroti zu Florenz findet sich ein gutes Bildniß von der Hand Bugiardini's und eine Marmorstatue von Antonio Novelli. Dem Bugiardini schreibt man auch das Bild im Louvre zu, welches Michelangelo inschriftlich im Alter von siebenundvierzig Jahren darstellt. Ein Exemplar bei Herrn Chaix d'Estange ist durch den Stich von François bekannt. Eine treffliche Bronzebüste endlich, mit Unrecht dem Meister selbst zugeschrieben, befindet sich im Saal der Conservatoren auf dem Capitol zu Rom.

Seine Lebensweise war im höchsten Grade einfach, obwohl er reich genug war und einer Zeit angehörte, die Ueppigkeit und

Schwelgerei liebte. Nicht aus Kargheit lebte er wie der schlichteste Mann, sondern weil er weichliches Wohlbehagen verachtete und zu seinem Unterhalte wenig bedurfte. Abgehärtet gegen jede Anstrengung, vermochte er Mühen und Beschwerden aller Art leicht zu ertragen. Sein Schlaf war kurz, und oft legte er sich in den Kleidern nieder, um mit dem Aus- und Anziehen keine Zeit zu verlieren. Manchmal stand er mitten in der Nacht auf, um mit dem Meißel zu arbeiten. Zu diesem Zwecke hatte er sich eine Kappe von starkem Papier gemacht, in deren Mitte eine Kerze steckte, welche auf die Stelle, die er bearbeitete, genügendes Licht warf, ohne seine Hände zu behindern. Daß er die Sculptur der Malerei weit vorzog, erwähnte ich schon. An den gelehrten Benedetto Varchi schreibt er einmal, um die Frage nach dem Vorrang unter diesen Künsten zu beantworten: „Ich sage, daß die Malerei mir desto besser erscheint, je mehr sie sich zum Relief neigt, und das Relief desto schlechter, je mehr es sich der Malerei nähert. Und daher meine ich, daß die Sculptur die Leuchte der Malerei sei, und daß beide sich unterscheiden, wie die Sonne vom Monde. Wer aber behauptet hat, die Malerei stehe höher als die Sculptur, wenn der die andern Sachen, die er geschrieben, nicht besser verstanden, dann hätte meine Dienstmagd fürwahr sie besser geschrieben als er.“ In demselben Briefe giebt er aber auch zu verstehen, daß solche Streitfragen müßig seien, und daß man sie lieber vermeiden solle, weil sie mehr Zeit kosten, als erforderlich sei, Werke der Sculptur oder Malerei hervorzubringen.

Michelangelo und Tizian waren die letzten von den Repräsentanten der goldenen Zeit italienischer Kunst. Tizian, der zwei Jahre nach ihm geboren wurde, überlebte ihn noch zwölf Jahre. Alle Anderen waren längst vorausgegangen, nur die beiden Meister, welche die äußersten Pole der damaligen Kunst bezeichneten, den höchsten Flug des Idealismus und die edelste Verklärung der Sinnlichkeit, hielten noch lange die Blüthe der besten Zeit fest. Während aber an Tizian sich eine zweite Blüthezeit unmittelbar anschloß, die sich frisch und heiter an die holde Wirklichkeit klammerte, mußte der Meister des erhabensten Idealismus erleben, daß er zuletzt

ganz einsam stand in einer Welt, die andren Zielen nachjagte. Seinem Scharfblick konnte unmöglich der jähe Verfall der Kunst in hohlen Manierismus entgehen. Vielleicht waren es die schmerzlichen Wahrnehmungen solcher Art, welche aus den wehmüthigen Klängen von Resignation wie die Klagen eines Einsamen zu uns herübertönen, der mit der Welt sich abgefunden hat. So möge denn eines seiner Sonette an Vasari den Schluß bilden:[1])

Auf sturmbewegten Wogen ist mein Leben
In schwachem Schiff zum Hafen schon gekommen,
Wo von den bösen Thaten und den frommen
Uns allen obliegt Rechenschaft zu geben.

Und wohl erkenn' ich nun mein innig Streben,
Das heiß, abgöttisch für die Kunst entglommen,
Oft hat des Irrthums Bürden aufgenommen,
Und thöricht ist der Menschen Thun und Weben.

Was kann der eitlen Liebe Reiz noch bieten,
Nun da sich mir zwiefacher Tod bereitet,
Ein sich'rer und ein drohender, — und Frieden
Kann Farb' und Meißel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht, die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz, um uns empor zu heben.

Der Karton der badenden Soldaten.

Es war ein entscheidender Wendepunkt zwischen den beiden Kunstepochen des 15. und 16. Jahrhunderts, als Lionardo und Michelangelo aufgefordert wurden, den großen Saal des Palazzo Vecchio zu Florenz mit Gemälden zu schmücken. Beide Künstler

[1]) Nach der Uebersetzung in Schorn-Försters Vasari, Bd. V, S. 389, von der ich mir nur einige Aenderungen lediglich formeller Art erlaubte.

wählten, ihre Vaterstadt zu verherrlichen, Scenen aus den glorreichen Kämpfen derselben mit den Nachbarrepubliken. Lionardo hatte den Sieg der Florentiner über den mailändischen General Niccolo Piccinino dargestellt, der im Jahre 1440 bei Anghiari erfochten wurde. Der Karton des Werkes ist untergegangen, und die angefangenen Stücke des Gemäldes sind zerstört worden. Nur ein Theil der Composition wurde von Rubens gezeichnet und von Edelinck gestochen. Er enthält eine Gruppe von vier Reitern, die mit einer Wuth, welche sich selbst ihren Rossen mittheilt, um eine Standarte kämpfen. Die leidenschaftliche Gewalt und Kühnheit, das feurige Leben, das aus jeder Linie sprüht, lassen uns ahnen, welche Bedeutung das Ganze gehabt haben muß.

Welche Aufgabe für den jungen Michelangelo, mit einer solchen Schöpfung des reifen Meisters in die Schranken zu treten! Und doch lag gerade in der Schwierigkeit der Sache für ihn der größte Reiz. Was in ihm war von Erfindungsgabe, von tiefer Kenntniß der menschlichen Gestalt, von Kraft und Sicherheit der Zeichnung, das nahm er zusammen, um mit Ehren in diesem Kampfe zu bestehen. Und als der Karton vollendet war, hatte der junge Künstler über den erfahrenen Meister einen Sieg davon getragen, der ihn ebenbürtig in die Reihe der Ersten seiner Zeit erhob. Beide Kartons wurden zum Mittelpunkt für die Studien aller aufstrebenden Talente; die Künstler von Toskana und Umbrien, unter ihnen der jugendliche Rafael, eilten herbei, um an diesen Meisterwerken den Eindruck einer freien, großen Kunst zu empfangen und nach ihnen zu studiren. Auch Michelangelo's Karton ist spurlos verschwunden und wahrscheinlich vernichtet worden, wenn sich auch die Angabe, daß Bandinelli denselben zerrissen habe, nicht bestätigt hat. Indeß ist durch alte Kupferstiche, namentlich von Marc-Anton, wenigstens ein bedeutender Theil der Composition gerettet, der eine annähernde Würdigung des Werkes ermöglicht.

Michelangelo hatte zu seinem Werke einen Moment aus den Kriegen seiner Vaterstadt mit ihrer alten Nebenbuhlerin Pisa gewählt. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hatte ein tapferer englischer Condottiere, John Hawkwood, von den Italienern

Aguto genannt, als Anführer der pisanischen Truppen gegen die Florentiner gekämpft. Später trat er in florentinische Dienste und ward sogar eines öffentlichen Denkmals im Dome gewürdigt, das aus einer von Paolo Uccello an die Wand gemalten Reiterstatue besteht. Während er die Pisaner befehligte, standen Florentiner und Pisaner einst nahe bei Pisa einander gegenüber. Es war hoch im Sommer, die Hitze groß; die florentinischen Krieger werfen Rüstungen und Kleider ab, um sich durch ein Bad im Arno zu erfrischen. Diesen Augenblick benutzt der feindliche Führer zu einem Ueberfall. Aber zum Glück sind die ausgestellten Wachen auf ihrem Posten, ein tapfrer Florentiner Manno Donati stürzt herbei und ruft zu den Waffen. Im Nu werfen die Badenden sich an's Ufer und in die Kleider, um dem Feinde entgegen zu eilen.

Diesen Augenblick wählte Michelangelo zu seiner Darstellung. Keinen bessern Moment hätte er treffen können, um das, worin er damals schon alle Zeitgenossen überbot, an den Tag zu legen: sein tiefes Studium des menschlichen Körpers in allen Arten von Bewegung und in den kühnsten Verkürzungen. Nicht minder günstig war, daß er auch in der Wahl des Momentes einen Gegensatz zum Karton Lionardo's fand. Ließ sich jener in leidenschaftlicher Kühnheit des Kampfes schwerlich überbieten, so war dagegen ein Augenblick vor der Schlacht, der wie hier voll höchster Spannung und jäher Plötzlichkeit sein mußte, der geeignetste Gegensatz. Unser Blick fällt auf eine Scene der heftigsten Aufregung. Ein alter Krieger stürzt eilenden Laufes herbei, um zu den Waffen zu rufen. Sein lauter Ruf ist aus der Ferne schon vernommen worden, denn die kleine Schaar vor unsern Augen hat das steile felsige Ufer bereits erklommen und ist in voller Hast bemüht, sich in die Kleider zu werfen. Nur einer, dessen Hände man blos erblickt, weilt noch in den Fluthen und strebt verlangend hinauf. Die krampfige Spannung der Finger scheint anzudeuten, daß er im Untersinken begriffen. Will der kräftige Krieger, der sich vom hohen Ufer zu ihm vorbeugt, den Kameraden retten, oder ihn sinken lassen? — Der ältere Krieger zu seiner Linken ist ganz mit sich beschäftigt und hat die größte Mühe, die enganschließenden Kleider anzuziehen. Weiter rück-

wärts, in der schönen Gruppe jugendlicher Krieger, die rasch aufgesprungen und theilweise schon zum Kampfe gerüstet sind, herrscht die größte Lebendigkeit und rascheste Entschlossenheit in allen Bewegungen. Die Tubabläser stoßen in die Hörner, und ein ganz Gewaffneter mit einem Drachenhelm ruft laut zum Kampfe.

In der Mitte des Bildes wendet ein eben dem Wasser entstiegener Krieger sich rückwärts und zeigt in prächtiger Bewegung das volle Muskelspiel des Körpers. Ein andrer wirft eben sein Gewand über den Kopf, ein dritter hat, noch nackt, zum Speere gegriffen, während neben ihm sein schlanker Gefährte bereits in voller Rüstung steckt und mit aller Hast an den Kleidern nestelt. Die Bewegung dieser Gestalt, wie sie mit dem rechten Fuß auf einen höheren Felsabsatz tritt und mit beiden Armen sich bemüht, die Hose in der rechten Hüfte zu befestigen, ist eine der gelungensten. Daneben fährt ein Andrer hastig mit dem linken Arm in sein Kriegsgewand, während vor ihm ein Halbangekleideter sich mitten in der Beschäftigung unterbricht, um lebhaft nach dem Feinde hinzuweisen. Seiner zeigenden Rechten folgt mit dem Blick der schlanke jugendliche Krieger, welcher mit beiden Armen aufgestemmt eben im Begriff steht, das Ufer zu erklimmen, eine der schönsten Gestalten unter allen. Neben ihm sieht man in noch kühnerer Verkürzung einen jungen Mann sich über den steilen Uferrand vorbeugen, als ob er mit dem linken ausgestreckten Arme einem zurückgebliebenen Gefährten helfen wolle.

Bewundernswürdig hat der Künstler diese zwanzig Gestalten in eine einzige Gruppe zusammengedrängt, die auf den ersten Blick zu einem Knäuel sich zu verwickeln scheint und doch bei näherer Betrachtung jede Gestalt völlig klar entfaltet zeigt. Nur die rechte Hälfte ist so dicht gedrängt, daß allein durch genügende Abtönung der Luftperspektive, die im Stich nicht hinreichend beobachtet ist, das richtige Zurücktreten der Gestalten im Raume ausgedrückt werden konnte. Ein eigentlicher Mittelpunkt ist nicht vorhanden; vielmehr hat der Künstler nach Art der früheren Florentiner seine Composition aus einer Menge einzelner, gleichberechtigter Elemente zusammengefügt. Aber kein Meister, selbst Lionardo nicht, hatte

bis dahin die menschliche Gestalt in unverhüllter Schönheit mit solcher Meisterschaft, solchem Adel, solcher Freiheit geschildert wie Michelangelo in diesem Werke.

Die Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle.

Als Michelangelo im Jahre 1508 durch Papst Julius II den Auftrag erhielt, die Decke der Sixtinischen Kapelle mit Gemälden zu schmücken, handelte sich's um die Fortführung des großen Werkes monumentaler Malerei, welches im 15. Jahrhundert dort begonnen worden war. Die Kapelle selbst hatte Sixtus IV im Jahre 1473 durch Baccio Pintelli als päpstliche Palastkapelle erbauen lassen. Noch unter demselben Papste wurden ihre Wände durch die berühmtesten Meister jener Zeit, Sandro Botticelli, Luca Signorelli, Cosimo Roselli, Pietro Perugino und Domenico Ghirlandajo ausgemalt. Ihnen schloß sich Michelangelo mit seinen Deckenbildern an. Wenige Jahre später (1515—1516) schuf Rafael für den unteren Theil der Wände die Compositionen zu den berühmten zehn Teppichen, welche zu Arras in Flandern gewirkt wurden. Den Beschluß machte dann Michelangelo mit seinem jüngsten Gericht. Beinahe siebzig Jahre mußten seit Erbauung der Kapelle verfließen, ehe ihre ganze malerische Ausschmückung vollendet war; immer nahmen die Päpste das unterbrochene Werk wieder auf; die größten Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts wetteiferten in seiner Vollendung, indem jeder sein Bestes beitrug, die vornehmste Stätte des päpstlichen Stuhles zu verherrlichen. So entstand in der Sixtinischen Kapelle das größte und erhabenste Gesammtdenkmal christlicher Malerei, in seinen einzelnen Gliedern die steigende Entwicklung der Kunst während des Jahrhunderts ihrer höchsten Blüthe spiegelnd, und doch bei aller Verschiedenheit der Ausdrucksmittel, bei aller Mannigfaltigkeit des künstlerischen Styles in der festen Einheit einer großen christlichen Idee wurzelnd. Wir haben diesen Grundgedanken schärfer in's Auge zu

fassen, ehe wir an die Betrachtung der Werke Michelangelo's gehen können.

Man ist gewohnt, sich die künstlerische Thätigkeit der Meister des 16. Jahrhunderts schlechthin als eine von der Tradition völlig losgelöste zu denken. Namentlich pflegt man Michelangelo's Stellung zur religiösen Kunst als eine subjectiv freie, selbst willkürliche zu bezeichnen. Und doch ist dies nur in gewissem Sinne richtig, denn gerade die Gemälde der Sixtinischen Kapelle beweisen unzweifelhaft, daß selbst dieser große Meister nicht eigenmächtig seinen Gegenstand wählte, sondern ihn aus der Hand der Kirche und einer geheiligten Tradition empfing. Erst in der Art, wie er das gegebene Thema ergriff, selbständig verwendete und umgestaltete, bewährt er seine hohe Freiheit und geniale Schöpferkraft. Denn überblickt man das Ganze dieses großartigen Bilderkreises, so zeigt derselbe in seinen einzelnen Theilen eine solche Folgerichtigkeit, daß sogar die räumliche Anordnung maaßgebend für den inneren Zusammenhang wird. Solche Uebereinstimmung ist aber nur denkbar, wenn bereits bei dem ersten Beginn der malerischen Ausschmückung unter Sixtus IV ein Plan festgestellt wurde, der alle Theile der Kapelle gleichmäßig umfaßte. Und wie hätte man am Mittelpunkt der Kirche, in der Palastkapelle des Vaticans, wo der Papst in der Mitte der Cardinäle das oberste Priesteramt verwaltet, die Ausschmückung eines so wichtigen Raumes dem Zufall überlassen sollen? Vermögen wir doch in minder bedeutenden Kirchen und Kapellen der früheren Zeiten in verwandter Weise eine strenge Folgerichtigkeit bei der malerischen Ausschmückung des Innern wie des Aeußern nachzuweisen; wie hätte an solchem Orte die Rücksicht auf das kirchlich Angemessene sich übergehen lassen? Aber freilich, was man bei der Kunst des Mittelalters keinen Augenblick in Zweifel stellt, das glaubt man bei den Werken der höchsten Kunstepoche als unvereinbar mit der Freiheit künstlerischer Schöpferkraft abweisen zu müssen. Und doch steht gerade dann die Kunst im Zenith ihrer edelsten Entfaltung und erhabensten Schönheit, wenn große Meister aus der Tiefe ihrer begeisterten Anschauung das, was an höchsten Vorstellungen im Gesammtbewußtsein ihrer Zeit, ihres Volkes

lebendig ist, in unsterblichen Gebilden ausprägen. So schuf Phidias seinen Olympischen Zeus, so schufen Michelangelo und Rafael ihre herrlichsten Werke. Der Selbständigkeit ihres Schaffens that es keinen Eintrag, daß sie ihre Stoffe durch die Tradition der herrschenden religiösen Anschauung empfingen: war doch die Form im höchsten, im umfassendsten Sinne ihre eigenste freie Schöpfung.

Der Bilderkreis der Sixtinischen Kapelle umfaßt jenen einfachsten und doch großartigsten christlichen Gedanken vom Sündenfall und der Erlösung, der in unzähligen Bilderwerken des Mittelalters, in Portalsculpturen, in Miniaturen, Wand- und Deckengemälden wiederkehrt. Die Gemälde der Sixtina geben den mittelalterlichen Werken an Tiefsinn und Folgerichtigkeit des Ganzen nichts nach, überbieten sie alle aber selbstverständlich an Gedankenfülle im Einzelnen, an Tiefe des Ausdrucks, an Schönheit und Herrlichkeit der Form. Die Gliederung des Ganzen beruht auf einer Raumsymbolik, wie auch das Mittelalter sie in seinen großen Bildercyclen anwendet: das räumlich Entferntere und Nähere entspricht genau der geschichtlichen Folge. Oben an der Decke führen uns die Darstellungen der Schöpfungsgeschichte bis zur Sündfluth in die ältesten Zeiten zurück. An der Wand der Langseite zur Linken des Eintretenden ist in sechs großen Bildern die Geschichte Mosis vorgestellt; ihr entsprechen an der gegenüberliegenden Wand eben so viele Scenen aus dem Leben Christi. Diesen schließen sich unmittelbar die Tapeten Rafaels mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte an; sie enthalten die Wunderthaten der Apostelfürsten Petrus und Paulus und den Opfertod des ersten Märtyrers Stephanus, also das Wirken der Kirche Christi auf Erden, die Verbreitung seiner Lehre durch Predigt und Wunderthaten und die Besiegelung derselben durch den freiwilligen Tod der Blutzeugen. Zu den Tapeten gehören endlich noch Sockelbilder mit Darstellungen aus dem Leben Papst Leo's X, wodurch der große Cyclus bis in die unmittelbare Gegenwart fortgesetzt und mit dem Leben des gerade regierenden „Stellvertreters Christi" in Verbindung gebracht wurde. Den ganzen Kreis sollten aber zwei große Bilder wie in gewaltigen Rahmen einschließen: an der Altarwand das jüngste

Gericht als erschütternde Darstellung der letzten aller Dinge, und an der Eingangswand jenem gegenüber sollte Michelangelo Lucifers Empörung und den Sturz der Engel malen, d. h. den Anfang aller geschichtlichen Entwicklung durch das Auftreten des bösen Princips, dessen unabläßiger Kampf gegen das Gute das treibende Element der welthistorischen Bewegung geworden ist.

Es leuchtet ein, daß die großartige Consequenz in der Gliederung dieses Gedankenganges nicht Sache des Zufalls war, sondern ohne Zweifel durch die gelehrtesten und geistvollsten Theologen vom päpstlichen Hofe zur Zeit Sixtus IV festgesetzt worden ist. Aber auch sie hatten keineswegs die Meinung, einen neuen Gedankenkreis zu entwickeln, sondern sie schöpften aus dem reichen Born der kirchlichen Ueberlieferung, und beschieden sich lediglich, aus der Masse des vorliegenden Stoffes das für den besondern Zweck Geeignete auszuwählen. Schon die altchristliche Zeit liebt in den Schriften der Kirchenväter wie in den Mosaiken der Basiliken und den anspruchlosen Bildwerken der Sarkophage ein Parallelisiren der Darstellungen aus dem Leben Christi mit Scenen aus dem alten Testamente. Neuer und alter Bund wurden im Verhältniß von Verheißung und Erfüllung aufgefaßt, die Vorgänge des einen als bedeutsame Hinweise auf die Ereignisse des andern dargestellt. Die junge christliche Kunst, schwach und ungeübt wie sie noch war, erhielt dadurch ein wichtiges Mittel, das Bedeutende nachdrücklich zu betonen und schon durch die räumliche Anordnung ihrer Werke den Beschauer mit der Kraft einer architektonischen Symbolik zu ergreifen. Kein Wunder, daß in der Folgezeit die Kunst des Mittelalters immer eifriger aus dem ergiebigen Schachte der Ueberlieferung Typen und Antitypen der bezeichneten Art zu Tage förderte und so eine Anzahl festgeschlossener typologischer Bilderkreise schuf, die besonders in Miniaturen, Glasfenstern, Wandgemälden, und seit dem 15. Jahrhundert auch in gedruckten Büchern mit Holzschnitten verwendet wurden. Obwohl die einzelnen Bearbeitungen dieses Bilderkreises unter einander manche Abweichung zeigen, ist allen dasselbe Grundgesetz in Gedankengang und Anordnung des Ganzen gemeinsam. Aus der einfachen Gegenüberstellung je einer

Scene des alten mit einer entsprechenden des neuen Testaments, wie sie noch an den Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts, an den großen Erzthüren des Doms zu Hildesheim vom Anfange des 11. Jahrhunderts und andern Werken vorkommt, ist eine reichere Anordnung hervorgewachsen, die zu einer durchgängigen Dreitheilung des Stoffes führte. Man machte zu dem Ende eine schärfere historische Sonderung unter den Geschichten des alten Testamentes, indem man mit der Gesetzgebung Mosis eine zweite Epoche beginnen ließ. Was vor dieser Gesetzgebung (ante legem) sich ereignet hatte, wurde nun den Vorgängen während der Herrschaft des mosaischen Gesetzes (sub lege) zur Seite gestellt, und beiden trat die Epoche seit dem Auftreten Christi als das Reich der Gnade (sub gratia) gegenüber. Eins der edelsten Werke des romanischen Styles, der Altaraufsatz zu Kloster Neuburg,[1]) 1181 durch Meister Nicolaus von Verdun gearbeitet, bringt in seinen prachtvollen Schmelzmalereien diesen typologischen Cyclus bereits in einer Ausdehnung von siebzehn Gruppen zur Geltung. Bis zu sechsunddreißig Gruppen ist derselbe dann im 14. Jahrhundert in den mit Miniaturen geschmückten Handschriften der sogenannten Armenbibel (biblia pauperum) angewachsen, deren Nachweisung kürzlich einem verdienstvollen Wiener Archäologen gelungen ist.[2]) Noch ausführlicher, aber nicht frei von mancherlei Willkür ist ein andrer Bilderkreis, der aus demselben Jahrhundert in mehreren Handschriften vorliegt und den Titel „Spiegel der menschlichen Erlösung" (speculum humanae salvationis) führt. Als einen solchen Spiegel der menschlichen Erlösung, freilich von gewaltigstem Maßstabe, darf man auch den Bildercyclus der Sixtinischen Kapelle bezeichnen. Ohne Zweifel wurde von den römischen Theologen beim Entwerfen des Planes Rücksicht auf jene älteren Darstellungen genommen. Wir haben hier dasselbe Verhältniß, das uns in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts auch auf andern Punkten be-

---

[1]) Herausgegeben von A. Camesina und G. Heider. Wien 1860.

[2]) Vergl. G. Heider im Jahrbuch der K. K. Central-Commission ꝛc. V. Bd. 1861. S. 3—128.

gegnet: im Norden gehen die alten Bilderkreise zur Belehrung des Volkes in die schlichten Holzschnittausgaben der Bibel über; in Italien bringt die vornehmere Kunst der großen Freskomalerei den alten Inhalt in höchster Vollendung zu neuem Leben.

Ueberblicken wir nun die Bilderreihen der Sixtinischen Kapelle, so springt sogleich in die Augen, daß die beiden Folgen von Gemälden an den Wänden der Langseiten den typologischen Reihen „sub lege“ und „sub gratia“ angehören. Dies erhellt noch mehr aus der genauen Uebereinstimmung der entsprechenden Bilder. Das erste links zeigt Moses auf der Reise nach Egypten mit seiner Frau Zipora, die ihren Sohn beschneidet. Diesem entspricht in der anderen Reihe die Taufe Christi im Jordan. Im zweiten Bilde sind mehrere Thaten des Moses vor seiner Entweichung aus Egypten dargestellt, darunter vornehmlich wie Gott ihm im feurigen Busch erscheint. Hier hat die Beziehung auf das Leben Christi sogar zu einer unrichtigen Reihenfolge genöthigt, da sämmtliche Vorgänge des zweiten Bildes denen des ersten vorangehen müßten, eine Unregelmäßigkeit, die sich nur aus der gegenüberliegenden Reihe erklärt; denn dort ist, jener Erscheinung im feurigen Busche entsprechend, Christus dargestellt, wie er die Versuchung des Teufels in der Wüste abweist und den einzig wahren Gott bekennt. Das dritte Bild schildert den Untergang Pharao's im rothen Meer und die Errettung der Israeliten. Wie dort Moses und die Seinen als Auserwählte Gottes hervortreten, so sehen wir auf dem entsprechenden Bilde der rechten Wand Petrus und Andreas zur Nachfolge Christi berufen. Auf dem vierten Bilde empfängt Moses auf dem Berge Sinai die Gesetzes-Tafeln. Diesem entspricht auf der andern Seite die Darstellung der Bergpredigt Christi. Es folgt dann auf dem fünften Bilde der Untergang der Rotte Korah und die Vernichtung der Söhne Arons, weil sie unberufen geopfert hatten. Wie hier die priesterliche Gewalt durch Gottes Eingreifen geschützt wird, so beruft Christus auf dem entsprechenden Bilde der rechten Seite den Petrus zur Verwaltung des Schlüsselamtes. Endlich sieht man auf dem letzten Bilde Mosis Abschied vom Leben, andrerseits Christi Abschied von den Jüngern bei Einsetzung des

Abendmahls. Den Abschluß bilden zwei Gemälde der Eingangswand, einerseits den Streit des Erzengels Michael über Moses Leichnam, andrerseits die Auferstehung Christi darstellend. Aber auch die gegenüberliegende Altarwand enthielt ursprünglich noch zwei zu derselben Reihefolge gehörende Bilder, welche den Anfang ausmachten. Man sah hier die Findung des Moses durch Pharao's Tochter und die Geburt Christi. Diese Bilder und die zwischen beiden dargestellte Himmelfahrt der Maria wurden zerstört, als es galt, für Michelangelo's jüngstes Gericht genügenden Platz zu schaffen. Damit verschwand die einzige Darstellung in diesem Raume, die sich geradezu auf die Jungfrau bezog: doch werden wir finden, daß die Stellung der Madonna zur Erlösungsgeschichte vorbildlich in den Deckengemälden berücksichtigt wurde.

Den Parallelreihen der Wandbilder treten nun die Deckengemälde so gegenüber, daß sie der typologischen Abtheilung „ante legem“ entsprechen. Nur die Freiheit erlaubte man sich, keine Beziehung auf die einzelnen der unten dargestellten Scenen zu fordern, was ohnehin die räumliche Anordnung kaum gestattet hätte: Michelangelo's Compositionen sind im Ganzen gedacht und befolgen in ihrer Gliederung nur die eigenen, aus dem innern Gehalte des Stoffes und der architektonischen Raumordnung fließenden Gesetze. Nie hat schöner die Freiheit eines erhabenen Künstlergeistes sich mit dem Gebot ehrwürdiger Ueberlieferung in Harmonie gesetzt.

Die Decke der Sixtinischen Kapelle hat die Form eines Spiegelgewölbes, dessen mittlere Fläche sich an den Seiten durch Gewölbe mit der Mauer verbindet. Die Form ist für die Malerei ungünstig, weil sie keine durchgreifende, in der Composition begründete Gliederung ergiebt, wie beim Kreuzgewölbe; günstig, weil sie eben dadurch die Erfindungskraft des Künstlers herausfordert. Michelangelo wußte sie in genialer Weise seinen Zwecken zu unterwerfen. Die Kapelle hat an jeder Langseite sechs, an den Schmalseiten je zwei hoch oben liegende Rundbogenfenster, für deren Anordnung durch Stichkappen gesorgt werden mußte. Der Meister wirft das Gerüst einer idealen Architektur über die ganze Bildfläche, ordnet Pilaster an, die mit vorgekröpftem prächtigem Gesimse einen Marmorban

abschließen, so daß die Fläche des Spiegelgewölbes einen Blick in den blauen Himmel zu gewähren scheint. In dieser Oeffnung breitet er wie auf ausgespannten Teppichen in neun Bildern die Geschichten der Genesis, den Hauptinhalt der ganzen Composition, aus. Man sieht in fünf Scenen den Akt der Schöpfung, zuerst der Welt, dann des Menschen. Dann folgen Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, das Opfer Abels und Kains, die Sündfluth und Noahs Trunkenheit. Auch diese Bilder sind abwechselnd größer und kleiner, denn fünfmal beschränkt der Meister ihren Raum durch bronzefarbige Medaillons mit bezüglichen biblischen Geschichten, so daß die Hauptscenen an diesen Stellen in kleinere Rahmen gefaßt sind. Alles, um durch Abwechselung und rhythmische Bewegung jede Monotonie fern zu halten. — Aber auf die zwölf großen Bogenzwickel, welche den Spiegel des Gewölbes emporhalten, stellte der Meister in riesengroßen Gestalten seine weltberühmten Propheten und Sibyllen hin: jene für das Judenthum, diese, nach der Ansicht des Mittelalters, für das Heidenthum die Verkündiger eines kommenden Messias.

Nun blieben noch über jedem Fenster die Bogenfelder der Wand und die Dreieckflächen der Stichkappen. Diese benutzte er, um in zweiunddreißig Gruppen die Vorfahren Christi darzustellen. Das Mittelalter hatte gern den Stammbaum Christi, oder „die Wurzel Jesse" zu umfassenderen Bildwerken ausgearbeitet; eins der schönsten Beispiele solcher Darstellungen aus dem 13. Jahrhundert bietet die gemalte Holzdecke der Michaelskirche zu Hildesheim.[1]) Aber was dort schlichte typische Figuren in streng architektonischer Anordnung sind, das hat in der Sixtina der große Meister zu edlen, tief empfundenen Gruppen umgebildet, in denen das reinste Familienleben in immer neuen, ergreifend schönen Klängen wiedertönt. Und zugleich wußte er über die meisten Gruppen den melancholischen Hauch jenes bangen Harrens auszugießen, mit welchem die Geschlechter einst dem verheißenen Messias entgegengesehen haben. Zu dem Reichthum der Phantasie, der Fülle schöner Motive, dem

[1]) In Farbendruck herausgegeben von Dr. Kraatz.

Adel der Form, der Tiefe des Ausdrucks gesellt sich in diesen trefflichen Gruppen noch die Meisterschaft, mit welcher dieselben den schwierigen Bedingungen der Raumausfüllung genügen.

Endlich blieben in den vier Ecken der Kapelle die zusammenstoßenden Zwickelfelder übrig, welche vier größere Bildflächen boten. Hier, wo recht eigentlich die vier Angelpunkte der Decke sind, mußten auch entsprechend bedeutende Darstellungen eintreten. Michelangelo nahm vier Errettungen des Volkes Israel als bekannte Typen für das Erlösungswerk Christi. Im ersten Bilde sieht man das Wunder der ehernen Schlange, ein oft angewandtes, auch in der Biblia pauperum vorkommendes Symbol für Christi Opfertod am Kreuze. Das zweite Bild zeigt Esthers Erhöhung und Hamans Hinrichtung. Die gekrönte Esther sitzt neben dem Könige bei Tafel, eine Darstellung, welche das Mittelalter oft als Typus für die Krönung Mariä angewendet hat. Dieselbe typische Bedeutung hat das dritte Bild, welches Judith als Rächerin ihres Volkes darstellt. Aus der Kammer, wo man auf dem Lager den noch im Tode zuckenden Leichnam des Holofernes erblickt, kommt sie eilend geschritten und deckt abgewandten Blicks ein Tuch über das blutige Haupt, das die Dienerin im Korbe auf dem Kopfe trägt. Das vierte Bild zeigt David, wie er Goliath erschlägt, wieder ein Symbol für Christus, der den Satan überwindet, wie Biblia pauperum und Speculum humanae salvationis lehren. In künstlerischer Beziehung zeichnen die vier Bilder sich durch einfache Großartigkeit und dramatische Prägnanz in Ausprägung des Momentes vorzüglich aus. Bewundernswürdig ist der am Galgen schwebende Haman als Meisterstück der Verkürzung; meisterlich überhaupt ist überall die räumliche Anordnung.

Ich habe bis jetzt absichtlich die Frage nach dem Gedankenverbande des Ganzen in den Vordergrund gestellt; denn Werke von solcher Tiefe wollen vor Allem als Ganzes, in der Grundlage erst erfaßt sein, ehe man sich dem Einzelnen hingeben darf. Wie berechtigt meine Anschauung von dem typologischen Grundgedanken des Ganzen ist, wird die Untersuchung dem Unbefangenen Schritt für Schritt herausgestellt haben. Es fehlt aber auch nicht an

äußeren Bestätigungsgründen, die auf eine planmäße Durchführung des großen Cyclus deuten. Nur wenn eine solche angenommen wird, versteht man das Wort Pauls III, der gleich nach Antritt seiner Regierung in Michelangelo drang, die Arbeiten für das jüngste Gericht fortzusetzen, indem er sagte: „Seit dreißig Jahren ist dies mein Wunsch gewesen, und jetzt, da ich Papst bin, sollte ich ihm nicht genügen?“ Und doch hatte nicht Er, sondern Clemens VII dem Künstler zuerst den Auftrag gegeben. Es handelte sich also um Vollendung eines längst im Plane vorgezeichneten Werkes.

Dies in kurzen Zügen der Kern des großen Ganzen. Nun gehören aber zu dem idealen Rahmengefüge, das der Künstler für seine Bilder ersann, noch eine Fülle von Gestalten, welche keine andere Bedeutung als die eines edlen Schmuckes für das ersonnene Prachtgerüst haben, und die man treffend als „die belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur“ bezeichnet hat. Sie fügen sich den einzelnen Stellen in fein berechneter Abstufung nach Größe, Motiven der Bewegung und Farbengebung schicklich ein: theils steinfarben oder bronzeartig wollen sie bloß Schmuckwerke des Prachtbaues sein; nur an den bedeutendsten Stellen nehmen sie den Schein wirklichen Lebens an. Zuerst kommen unter den Propheten und Sibyllen kräftige Kinder in natürlicher Färbung, als Träger der Namenschilde. Dann erblickt man an den Pilastern je zwei karyatidenartige Kindergestalten, je ein Knabe und ein Mädchen verbunden, die in Steinfarbe sich der Architektur streng einordnen. Neben ihnen sind in den freien Flächen der Gewölbzwickel bronzefarbene nackte Gestalten oft von bewundernswürdiger Schönheit der Motive in symmetrisch entsprechenden, aber überaus mannigfaltigen Bewegungen, anlehnend, stützend, sich gegenstemmend angebracht. Endlich werden die vorspringenden Gesimstheile ganz oben von einzelnen sitzenden nackten Gestalten gekrönt, die zum Herrlichsten in der ganzen Kapelle gehören, obschon sie, zumal in ihrer Naturfarbe, den Hauptbildern etwas zu nahe gerückt sind. Gewiß war Michelangelo's hohe Freude an der Schönheit des menschlichen Körpers und seine tiefe Kenntniß desselben der Hauptgrund, warum er sich hier reichlichen Spielraum zur Entfaltung dieser Seite

seiner Phantasie zu schaffen suchte. Allein man wird auch zugestehen, daß nur ein Meister wie Er, der alle drei Künste beherrschte, es wagen und durchführen konnte, aus diesen verschiedenen Elementen ein Ganzes von solcher Vollendung, so hoher Harmonie, solcher Klarheit und man darf sagen logischer Consequenz in dieser verschwenderisch ausgegossenen Fluth von Schönheit zu bilden.

Was die künstlerische Form dieses großen Werkes betrifft, so zeigt sich hier Michelangelo's Styl in seiner vollen Reinheit und Hoheit. Die Meister des 15. Jahrhunderts hatten beim eifrigen Studium der Natur sich in's Kleine und Bunte verloren, in den Compositionen das Wesentliche meist einer gehäuften Anordnung lebensvoller Gestalten nachgesetzt, und im Einzelnen nur die treue Wahrheit des wirklichen Daseins gesucht. Michelangelo erhob die Kunst wieder zum Ausdruck höchster Ideen, verkörperte in ihren Werken mit wenigen großen Zügen in Formen, die weit über dem Kreise gewöhnlicher Wirklichkeit lagen, die erhabensten Anschauungen des menschlichen Geistes. Seine Gestalten verschmähen das individuell Charakteristische und erheben sich durch Macht des Ausdrucks und Größe der Bildung zu den mächtigen Typen von Gattungsmenschen. Wie er in diesem Streben innerlich der antiken Kunst verwandt ist, so schöpft er auch am Meisten aus der antiken Plastik den hohen Idealismus seines Styles. Daher überwiegt in seinen Gemälden stets der plastische Styl, und das Element kräftiger und scharfer Formbezeichnung, vollendeter Modellirung herrscht bei ihm vor. Aber obwohl er der Farbe nur eine untergeordnete Bedeutung zugesteht und den sinnlichen Reiz eines weichen Farbenschmelzes verschmäht, beherrscht er in seinem Deckengemälde doch auch die coloristische Wirkung in so hohem Maaße, daß Kraft, Harmonie, Mannigfaltigkeit der Töne und der Uebergänge und selbst ein gewisser Duft in der Behandlung des Nackten diesen wunderbaren Werken nicht abzusprechen sind. Freilich muß man die Unbilden in Abrechnung bringen, welche seit Jahrhunderten Weihrauch und Kerzendampf den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle zugefügt haben.

Die Geschichten der Genesis.

Die Schöpfungsgeschichte und die Urzeiten des Menschengeschlechtes bilden den Haupt-Inhalt der Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle. Michelangelo hat diese Schilderungen in einer Großartigkeit ausgeführt, daß man wie vom Odem jener ersten Schöpfungstage sich angeweht glaubt. Was der Olympische Zeus des Phidias für die Gestalt des höchsten hellenischen Gottes war, das hat Michelangelo hier für die Gestalt Gott-Vaters geschaffen: ein vorher nie geahntes, später stets nachgeahmtes, aber nie wieder erreichtes Urbild göttlicher Majestät. Die frühere Kunst in ihrer Naivetät begnügte sich meist, die Hand Gottes aus den Wolken herabreichen zu lassen und in dieser Abbreviatur eine Andeutung vom Walten und Eingreifen des höchsten Willens zu geben. Erst Michelangelo gelang es, einen würdigen Typus für die Gestalt des ewigen Vaters zu geben, vor welchem Alles verblassen muß, was frühere Künstler, von den altchristlichen Mosaiken bis auf Fiesole, in dieser Richtung versucht haben.

Das erste Bild enthält die Scheidung des Lichts von der Finsterniß. Es ist das einzige der ganzen Reihe, welches von der Seite betrachtet werden muß. Die großartige Gestalt Gott-Vaters ist emporschauend dargestellt, vom weiten Mantel umrauscht, mit beiden ausgestreckten Armen machtvoll die alte Nacht des Chaos auseinander reißend.

Das folgende Bild vereinigt zwei Schöpfungsakte. Gott-Vater schwebt, mit einer Gruppe von Engeln dahingetragen, wie im Sturmwind heran und ruft mit den ausgestreckten Händen Sonne und Mond in's Dasein, indem er beiden ihre Bahnen anweist. Daneben erblickt man wie im raschen Vorüberschweben die Gestalt Gottes nochmals, von der Rückseite, wie er die Erde segnet, daß sie Kräuter und Pflanzen hervorbringe. Bewundernswürdig ist hier die Verkürzung und der großartige Wurf der Gewänder.

Das dritte Bild zeigt Gott-Vater, von Engeln begleitet einherschwebend, und die segnenden Hände über das Wasser aus-

streckend, daß es Thiere nach seiner Art hervorbringe. Es ist kein Grund, mit Vasari hier den Moment der Scheidung des Wassers von der Erde anzunehmen, wie Platner in seiner Beschreibung Roms gethan; Condivi's Zeugniß, das mit der natürlichen Reihe der Schöpfungsakte übereinstimmt, hat jedenfalls mehr Gewicht.

Die Erschaffung des Menschen, die wir auf dem folgenden Bilde sehen, ist wohl die herrlichste unter diesen unvergleichlichen Compositionen. Adam, ein Urbild männlicher Kraft und Schönheit, vielleicht die vollendetste nackte Figur der neueren Kunst, liegt wie traumverloren auf der Erde. Man sieht, es fehlt diesem Gebilde nur noch der bewegende Funke des Geistes. Da schwebt in wunderbarer Majestät Gott-Vater heran, von Engeln umringt, in weitem Bogenwurf umrauscht von seinem Mantel. Und er streckt im Heranschweben die allmächtige Rechte aus und berührt mit der Fingerspitze die nachlässig auf dem Knie ruhende Hand Adams. Sogleich fühlt man, wie ein elektrischer Funke hinüberströmt und die schlummernde Geisteskraft in's Leben ruft. Es ist eine jener tiefsinnigen Ideen des schaffenden Geistes, die zugleich so schlagend, so einfach und natürlich erscheinen, daß alle Welt sie versteht.

Die Erschaffung der Eva, welche das folgende Bild zeigt, enthält im kleinsten Raume eine der schönsten und einfachsten Compositionen. Adam liegt, in wundervoller Verkürzung, in tiefen Schlaf versunken. Vor ihm steht die ehrwürdige Gestalt Gott-Vaters, auf dessen Machtgebot urplötzlich das reizende Gebild des ersten Weibes sich wie aus der Seite des Schlafenden hervorhebt und sofort in demüthiger Neigung dem Schöpfer Dank und Anbetung darbringt. Dies schöne Motiv gehört ganz dem Geiste des Künstlers an, der auch darin bewundernswürdig erscheint, wie er die schriftmäßige Erschaffung des Weibes aus der Rippe Adams, mit welcher frühere Künstler sich vielfach vergebens geplagt haben, glücklich umgeht und zugleich in geistvoller Weise andeutet. Noch muß bemerkt werden, daß die Eva von einer Schönheit und Lieblichkeit ist, wie Michelangelo nie wieder eine weibliche Gestalt geschaffen hat.

Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese sind

auf dem sechsten Bilde verbunden. Der Apfelbaum, unter welchem Adam und Eva ruh'n, scheidet die Darstellung in zwei Hälften. Die Verführung erscheint in Gestalt eines Weibes, dessen unterer Theil als Schlangenleib den Baumstamm umringelt. Sie reicht mit der Linken die verbotne Frucht herab, nach welcher die am Boden sitzende Eva lüstern die Hand ausstreckt. Aber auch Adam betheiligt sich an der Sünde, indem er mit kräftigem Arme den Ast des Baumes herabzubiegen sucht. — Hart daneben sehen wir die Folgen des Sündenfalles, die Eltern des Menschengeschlechtes aus dem Paradiese verwiesen. Von Schuldbewußtsein gebeugt wanken sie dahin. Adam in tiefster Trauer die Arme vergebens nach der verscherzten Seeligkeit ausstreckend, Eva bei aller Furcht mit einer kleinen Beimischung von Neugier, welche sie veranlaßt, noch einmal zurück zu blicken.

Das folgende Bild wird verschieden erklärt. Condivi und Vasari bezeichnen es als Opfer Kains und Abels, eine Darstellung, die in der That hier in der Reihenfolge wohl am Platze wäre. Mit Recht macht aber Platner darauf aufmerksam, daß das Gemälde diesem Gegenstande keineswegs entspricht. Man sieht nur einen Altar, an welchem ein ehrwürdiger Mann in langem Barte zu opfern bereit ist. Mehrere weibliche Gestalten begleiten ihn. Ein Rind, ein Pferd und ein Elephant erscheinen im Hintergrunde. Vorn schicken Jünglinge sich an, Widder zu opfern, während ein andrer Holzscheite herbeiträgt. Nach alledem wird Platner Recht haben, der hier das Dankopfer Noah's zu sehen glaubt, wobei freilich die architektonische Anordnung eine Umkehr der geschichtlichen Reihenfolge veranlaßt hat.

Für das folgende Bild nämlich bedurfte der Künstler eines größeren Raumes. Es stellt die Sündfluth dar und ist ein Meisterstück dramatischen Lebens. Zur Linken sieht man eine von den Fluthen noch nicht erreichte Anhöhe, auf welche mit allen Zeichen des Entsetzens und der Anstrengung eine Gruppe von Menschen sich zu retten sucht. Rechts weiter zurück erhebt sich ein steiler Berg, auf dem eine Anzahl Unglücklicher augenblickliche Zuflucht gefunden haben. Ein Greis trägt seinen todten oder ohnmächtigen Sohn

dort hinauf, ihn zu retten. Mitten auf der Wassermasse schwebt ein Kahn mit Flüchtigen; Schwimmende suchen sich anzuklammern, werden aber zurückgestoßen, um das übermäßig gefüllte Fahrzeug vor dem Sinken zu schützen. Im Hintergrunde sieht man die Arche.

Das letzte Bild stellt die Trunkenheit des Noah dar. Man sieht den Erzvater schlafend, vom Weine übermannt am Boden liegen. Ham, der spottend auf ihn zeigt, wird von dem neben ihm stehenden Bruder liebevoll umfaßt und von seinem frevelnlichen Beginnen abgewendet. Der andere Bruder ist eben im Begriff, des Vaters Blöße zu bedecken. Auch diese Composition ist einfach und bedeutungsvoll. — Die drei letzten Bilder waren übrigens die ersten, welche Michelangelo ausführte. Erst als sie vollendet waren, bemerkte der Meister, daß der Maaßstab der Figuren für die bedeutende Entfernung vom Auge zu klein sei, weshalb er bei den folgenden Bildern Sorge trug, seine großen Gedanken in eben so großen Formen auszusprechen.

Die Propheten und Sibyllen.

Die Propheten sind in der mittelalterlichen Kunst oft dargestellt worden. Wie die Kirche schon früh bedeutsame Stellen aus den Prophetenbüchern des alten Testaments als Verkündigungen der Ankunft des Messias heraushob, so wurden von der bildenden Kunst die Gestalten der Propheten überall angewandt, wo es galt, den innern Zusammenhang des alten und neuen Bundes vor Augen zu bringen. Beim Stammbaum Christi sieht man die Prophetengestalten mit Spruchbändern, auf denen die wichtigsten Stellen ihrer Weissagungen verzeichnet sind, die Darstellung als feierlicher Rahmen umgeben. An Portalen ist das Verhältniß in naiver Weise oft so aufgefaßt, daß ein Prophet stets einen Apostel auf der Schulter trägt. In allen diesen Darstellungen sind die Propheten, selbst wo die Apostel schon eine bestimmte individuelle Cha-

rakteristik erhalten haben, indifferente alte Männer mit langen Bärten.

Michelangelo gab seinen Prophetengestalten, wie Allem was er berührte, eine neue Bedeutung, oder vielmehr durch seine Berührung erlangte das bisher Gleichgültige ein inneres Leben. Er gab seinen Propheten durch die colossale Größe und die bedeutsame Stellung ein solches Gewicht, daß sie als ideale Träger der großen Deckenbilder erscheinen. Mit ihnen ließ er die Sibyllen wechseln, die das Mittelalter in derselben Weise als Verkündiger des kommenden Messias bei den Heiden sich vorzustellen liebte. Ursprünglich war nur von einer Sibylle die Rede, von der die Sage ging, daß sie dem Kaiser Augustus das neugeborne Christuskind am Himmel gezeigt habe. Flandrische Maler des fünfzehnten Jahrhunderts haben diese Sage oft dargestellt. In der geschäftigen Phantasie des Mittelalters entwickelte sich die Ueberlieferung von den Sibyllen bald so reich, daß ihre Zahl bis auf zwölf stieg. Michelangelo beschränkte sich auf fünf und fügte dazu sieben Propheten. Die bestimmenden Gründe seiner Auswahl sind jedenfalls in seiner künstlerischen Anschauung zu suchen, die auf einem tiefen eignen Studium der Propheten beruhte.

Hingebung an göttliche Offenbarung, tiefes Versunkensein in ernste Betrachtung, bisweilen auch leidenschaftliche Erregung und Verzückung oder gramvolles Brüten über unheilvolle Gesichte, das ist der Ausdruck, der diese gewaltigen Gestalten hoch über die Schranken des Irdischen emporhebt. Wenn auch die inneren Gründe der Charakteristik bisweilen zu subjectiv sind, um von uns begriffen zu werden, wenn auch in einzelnen Fällen der hohe geistige Flug den Künstler zu gewaltsamen und gesuchten Stellungen verleitete, so sind doch diese erhabenen Wesen von einer Feierlichkeit, die das Gemüth mit Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt.

Auf der rechten Langseite beginnt der Prophet Jeremias, eine der gewaltigsten Gestalten Michelangelo's, seinem berühmten Moses an die Seite zu setzen. Wie in tiefen Gram verloren über das Verderbniß und den Untergang seines Volkes sitzt er da und stützt das Haupt mit dem lang herabfließenden weißen Barte in die

rechte Hand, während die Linke nachlässig herabhängt. — Ihm folgt die persische Sibylle, eine ehrwürdige Matrone in großartig drapirten, an das Orientalische anklingenden Gewändern. Sie liest mit mühsamem Eifer in einem Buche, das sie mit beiden Händen dem Gesichte nahe bringt. — Dann der Prophet Ezechiel, in kraftvollem Mannesalter, eine Schriftrolle in der Linken. Lebhaft auffahrend wendet er sich mit dem Kopf nach vorn, als horche er der Botschaft, die der neben ihm stehende Engel bringt. — Es folgt die kraftvoll schöne Gestalt der Erythräischen Sibylle, die im Profile dargestellt ist, den einen Fuß leicht über den andern geschlagen. Sie liest in einem großen vor ihr stehenden Buche, dessen Blätter sie mit der linken Hand umwendet, während der schöne rechte Arm ruhig herabhängt. Zwei Genien hinter dem Buche zünden eine Ampel an. — Der Prophet Joel macht auf dieser Seite den Schluß. Lebhaft vorgebeugt liest er mit dem Ausdruck scharfen Nachdenkens und Prüfens in einer Rolle, die er mit beiden Händen hält. Der männlich ernste Kopf mit der hohen Stirn trägt das Gepräge eines forschenden Verstandes.

Auf der gegenüberliegenden Langseite sind drei Sibyllen und zwei Propheten dargestellt, während auf jener Seite die Propheten die Mehrzahl bilden. Dem Propheten Joel gegenüber beginnt die delphische Sibylle. Sie ist die anmuthigste unter allen Gestalten, eine der herrlichsten weiblichen Gewandfiguren der neueren Kunst. Während der rechte Arm in schöner Verkürzung herabhängt, hält sie in schwungvoller Bewegung, mit der erhobenen Linken weit nach rechts herüber greifend, eine Schriftrolle und blickt mit den dunkeln großen Augen des ideal schönen von meergrünem Schleier umfloßnen Kopfes darüber weg. Es ist der Geist edelster Weissagung, der die ganze herrliche Gestalt beseelt. — Dieselbe Begeistrung in andrem Ausdruck zeigt die Gestalt des Jesaias. Er sitzt hoch aufgerichtet, und der geistvolle noch jugendliche Kopf scheint aufmerksam den Offenbarungen zu lauschen, die ein Engel ihm bringt. Deshalb hat er sich im Lesen des Buches unterbrochen, auf das er den linken Arm stützt, während er mit der rechten Hand die gelesene Seite offen erhält. Die Haltung der halbgeöffneten emporgeho-

benen Linken unterstützt lebendig den Ausdruck horchenden Aufmerkens. Der Styl der Gewandung ist voll Großartigkeit und Schönheit. — Es folgt die cumäische Sibylle, eine arbeitgefurchte Gestalt von zu robuster, männlicher Anlage der Schultern, der nervigen Arme und der Beine. Der im Profil gezeichnete Kopf wendet sich auf ein Buch, das sie mit beiden Armen aufgeschlagen hat.— Von großer Schönheit ist die Gestalt des Daniel. Weit zurückgebeugt hält er mit der meisterhaft verkürzten Linken ein großes Buch, das ein zwischen seinen Füßen stehender Genius unterstützt. Der jugendliche Kopf des Propheten ist voll Feuereifer einer neben ihm stehenden Tafel zugewandt, auf welcher er aus dem offnen Buche etwas einzutragen scheint. Das Schreibrohr oder die Feder hat der Künstler vergessen. Ein über die linke Schulter des Propheten hervorschauender halb verhüllter Genius wirft über die edle Gestalt die Stimmung des Geheimnißvollen. — Die libysche Sibylle macht auf dieser Seite den Schluß. Ihre Stellung ist etwas gezwungen, denn mit übergeschlagenen Beinen wendet sie sich so stark, um ein aufgeschlagenes Buch zu erreichen, daß der Oberkörper von der Rückseite erscheint und der Kopf sich im Profil darstellt.

Noch sind die beiden Propheten zu betrachten, die an den Schmalseiten dargestellt sind. Ueber der Altarwand sieht man Jonas, der durch den beigegebenen Wallfisch charakterisirt ist. Ein jugendlicher Körper von großer Schönheit, biegt er sich in bewundrungswürdiger Verkürzung zurück und blickt in lebhafter Erregung aufwärts. Als der einzige von Allen erscheint er größtentheils entblößt. Die Kunst der Verkürzung, welche über die vortretende Wölbungsfläche vollständig täuscht, ist stets von Künstlern hochgepriesen worden. — Ihm gegenüber ist der Prophet Zacharias eine der feierlichsten und großartigsten unter allen Gestalten. Ein ehrwürdiger Greis, mit weißem Bart und kahlem Scheitel, blickt er aufmerksam in ein Buch, das er mit beiden Händen dem Gesichte nähert, und in welchem er eifrig eine Stelle zu suchen scheint. Seine Gewandung vollendet durch Reichthum der Motive und Großartigkeit des Wurfs den feierlichen Eindruck der ganzen Erscheinung.

Das jüngste Gericht.

Das Gemälde des jüngsten Gerichtes bedeckt die Chorwand der Sixtinischen Kapelle in ganzer Breite und einer Höhe von sechzig Fuß. Nach oben endet es halbkreisförmig. Es ist eins der umfangreichsten Freskobilder der Welt, jedenfalls das gewaltigste. Schwer fällt es, dasselbe nach seinem ganzen Werthe zu würdigen, zumal da es mancherlei Unbilden erfahren hat. Denn zuerst mußte Daniel da Volterra schon unter Paul IV eine Anzahl von nackten Gestalten mit Kleidern übermalen, wofür er den Spottnamen des Hosenmachers erhielt; sodann hat bis auf den heutigen Tag der Weihrauch diesem Bilde sowie den Deckengemälden großen Schaden zugefügt.

Michelangelo hat sich in die Schrecken jenes Tages versenkt, den der alte Kirchenhymnus den Tag des Zornes nennt: „Dies irae, dies illa, solvet saeclum in favilla“ (der die Welt in Staub verwandelt) und von dem es heißt: „Quantus tremor est futurus, quando judex est venturus cuncta stricte discussurus.“ „Welch Entsetzen wird da walten, wenn der Richter kommt zu schalten, streng mit uns Gericht zu halten.“ In diesen Gedanken des Entsetzens hat der Künstler seine ganze Darstellung getaucht. Da ist nichts von der Glorie des Himmels, von der Freude der Auserwählten zu schauen. Christus erscheint auf Wolken als Rächer und Richter. Zürnend wendet er sich gegen die Verbrecher und schleudert mit gewaltiger Handbewegung ihnen den Spruch der ewigen Verdammung entgegen. Kein Zug des Mitleids, kein Laut der Versöhnung durchbricht das allgemeine Wehgeschrei; selbst Maria, die Fürbitterin der Christen, wendet angstvoll das Haupt.

Ohne Frage ist diese Anschauung des jüngsten Gerichts eine durchaus einseitige, subjective. „Der große Hauptfehler,“ sagt Jakob Burckhardt treffend,[1]) „kam tief aus Michelangelo's Wesen

[1]) Cicerone, S. 876.

hervor. Da er längst gebrochen hatte mit Allem, was kirchlicher Typus heißt, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildet, zu deren Aeußerung die Nacktheit wesentlich gehört, so existirt gar kein Unterschied zwischen Heiligen, Seeligen und Verdammten. Die oberen Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die der untern. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr bloßes symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen, sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andre Abstufung von Motiven. Auf die letzteren hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr große poetische Gedanken; von den beiden Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz großartig dämonische Scene bildet, die andre aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinuntergezogen wird. Die untere Scene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen. — Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im Ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppirung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das jüngste Gericht war die einzige Scene, welche

hiezu eine absolute Freiheit gewährte, vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkt aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Theil der ganzen großen Composition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum und Wie der Stellung und Bewegung fragen, und man wird Antwort erhalten."

Es war das dritte Mal in seinem Leben, daß Michelangelo durch ein Werk der Malerei die Welt zur Bewunderung und rückhaltlosen Nachahmung hinriß: das erste Mal durch den florentiner Karton, dann durch die Decke der Sixtinischen Kapelle, jetzt durch das jüngste Gericht. Diesmal war der Einfluß kein günstiger. Er verlockte zur äußerlichen Bravour, zur Uebertreibung in gewaltsamen Bewegungen, zum schlimmsten Manierismus. Was bei Michelangelo der unmittelbare Ausfluß einer fast dämonischen inneren Gewalt gewesen war, das wurde bei den Nachfolgern hohle Affektation. Dadurch wurde Er zuletzt in der Malerei wie in der Plastik der Ausgangspunkt eines Manierismus, der lange Zeit auf der Kunst gelastet hat. An malerischer Gewalt bleibt trotz alledem sein Jüngstes Gericht „einzig auf Erden": an innerer Erhabenheit, an geistiger Größe stehen die Deckenbilder unbedingt höher. Wenn ein Vergleich gestattet ist, so sage ich: die Decke der Sixtina verhält sich zum jüngsten Gericht etwa wie die Giebelskulpturen vom Parthenon zum Laokoon.

Tizian Vecellio.

1.

Nirgends hat der locale Sondergeist sich zu Gestaltungen von so hoher Idealität ausgeprägt, wie in Italien. Wie jede der alten Städte des kunstgesegneten Landes schon in ihrer baulichen Gesammterscheinung eine reif durchgebildete Physiognomie von charaktervoller Bedeutsamkeit zeigt, so findet man auch in jeder eine selbständige Kunstschule, deren Entwicklung als die feinste geistige Blüthe ihrer besonderen Bedingungen, ihrer Volksanlage, Stadtgeschichte und Schicksale erwachsen ist. Und so reich, so vielgestaltig erscheint die geistige Triebkraft dieses begabten Volkes, daß nicht bloß in den Brennpunkten eines bewegten politischen Lebens, in Florenz, Rom, Mailand und Venedig, Schulen erstanden, an deren Spitze die Großmeister der neueren Kunst den Reigen anführen, sondern daß selbst mittlere, kleinere Städte, selbst abgelegene Orte in ihrem Schooße manch trefflichen Künstler erzeugten oder hegten, der in voller Kraft und Selbständigkeit seine eignen Wege wandelte. So hatte Padua seinen Mantegna, Perugia seinen Perugino (der wie so oft in Italien seinen eigentlichen Namen verlor und den seines Wohnsitzes dafür eintauschte); so etwas später Siena den liebenswürdigen Sodoma, Brescia den milden Moretto, Ferrara den feurigen Dosso Dossi. Wie alle diese Schulen im 15. und 16. Jahrhundert neben einander aufwachsen, in wechselseitigem Austausch sich steigern und fördern, immer höher zur Vollendung ringen und den reinen Lichtstrahl ewiger Schönheit in so vielen und verschiedenen Farbenakkor-

---

Als Text zu einem Schauer'schen Album 1861 erschienen.

den zurückwerfen, das gehört im weiten Bereiche menschlicher Bildungsgeschichte zu den genußvollsten, erhebendsten Eindrücken.

In diesem herrlichen Gemälde bildet einen der schimmerndsten Lichtpunkte die Schule von Venedig. Seit dem 14. Jahrhundert kann man ihr stetiges Wachsen und Reifen neben den andern Schulen des mittleren und oberen Italiens verfolgen. Während aber die übrigen Kunstgebiete, trotz mancher Verschiedenheiten untereinander, durch das Band einer gemeinsamen Tradition, eines verwandten Strebens verbunden sind, tritt von Anbeginn Venedig, durch seine Lage mehr auf sich angewiesen und fortwährend unter der gleichen Einwirkung derselben örtlichen Bedingungen, selbständiger den andern gegenüber. Mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts, wo in einer Reihe der größten Meister die Spitze des künstlerischen Schaffens erreicht und der ganze Umfang an idealer Begabung, der dem italienischen Geiste gegeben ward, nach allen Seiten hin erschöpft wird, sieht Venedig die entsprechende Vollendung seiner Kunstweise in Tizian vollzogen. Mit Lionardo, Michelangelo, Rafael und Correggio tritt Er ebenbürtig und gleichberechtigt in eine Linie und schließt die herrliche Pentarchie der größten italienischen Meister glorreich ab.

Fragt man nun nach Dem, was die Malerei der Venezianer so bestimmt von den übrigen italienischen Schulen unterscheide, so wird selbst der nur oberflächlich mit der Kunstgeschichte Vertraute sogleich ohne Bedenken die Farbe bezeichnen. Die Venezianer stehen darin am schärfsten der florentinisch-römischen Schule gegenüber, welche vor allen Dingen auf strenge Zeichnung und eine mehr plastische Modellirung der Formen ausgeht. Aber wie es auch unter den Florentinern einen großen Coloristen giebt, den anziehenden Andrea del Sarto, und wie Rafael, der Gipfel, in welchem sämmtliche Schulen Mittelitaliens ihre gemeinsame Vollendung feiern, in einem oft an die Venezianer erinnernden Grade der Farbenwirkungen mächtig war, so kommen fast alle Schulen Oberitaliens, obwohl auch sie größtentheils von der Grundlage des strengen Zeichnens ausgehen, obwohl Mantegna darin so gut wie Lionardo da Vinci das Fundament aller weiteren Entwicklung gelegt haben, bald

dazu, das Colorit und das davon nicht zu trennende Helldunkel — die Seele der Farbe — überwiegend zu betonen. Das zeigen schon jene beiden Meister selbst, durch welche fast alle Schulen Oberitaliens nachhaltige Einflüsse erfahren haben; das beweist auf dem Punkte der Vollendung wieder der große Künstlergenius des Correggio. Wenn man nun, trotz so mancher Schattirungen, in dem tief abgestuften Bilde der italienischen Kunstgeschichte die Venezianer dennoch recht eigentlich die Vertreter der Farbe nennen kann, so fordert dies zu einer eingehenderen Betrachtung auf, die uns nach den Ursprüngen und der fortschreitenden Entwicklung jener Schule mit Nothwendigkeit hinführt. —

Wer nur einmal an einem jener sonnigen Tage des Südens die Wunderstadt des heiligen Marcus gesehen, wie sie noch im Verfall so zauberhaft schön mit ihrem alten ewig jungen Geliebten, dem Meere, lächelt und scherzt und alle die Grüße, die er ihr aus der Tiefe emporsendet, und die in schimmernden Lichtreflexen an den Marmorfaçaden verwitterter Paläste hinaufzittern, mit ihrem vollsten Akkord erwiedert, der begreift, daß hier alle Lust eines farbenglänzenden, schönheitverklärten Erdendaseins ihre Heimath gefunden hat. Die milde Feuchte der Seeluft vermählt sich mit dem Strahlenschein eines sonnig klaren Himmels, und beide Elemente im Verein weben jenen duftigen Schmelz der Töne, der wie ein geheimnißvolles Klingen die Lüfte durchbebt, alle Gestalten wonnig umgaukelt, die Umrisse jeder Form in einen weichen Schleier hüllt, und in die tiefsten Schatten eine Schaar muthwilliger Kinder des Lichtes in neckischem Wiederschein wirft, daß selbst das Dunkel sich in ahnungsvolles verstohlenes Leuchten auflöst. Und welche Gestalten umspielte einst, umspielt auch jetzt noch manchmal dies wunderbare Zwillingselement, welche Gestalten eines frei und zwanglos unter glücklicherem Himmel erblühten Menschengeschlechtes, dessen edelste Repräsentanten auf allen Bildern der Venezianer den Abglanz eines unvergänglichen Lebens höchster Erdenfreude bis in späte kümmerliche Zeiten werfen! Und dazu sandte der ferne Orient der weithin handelnden Seestadt seine prachtvoll phantastischen Söhne, Männer von hohem Wuchs und würdevoller Schönheit in kostbar schimmern-

den faltenreichen Gewändern, eine Welt eigenartiger charaktervoller Gestalten, die auf den Marmorfließen des Marcusplatzes unter dem weichfluthenden Mondlicht der orientalischen Pracht der Umgebung eine entsprechende Staffage schufen.

Und dieser Dom von San Marco selbst, wie ragt er mit seinen vergoldeten Kuppeln und seinen schimmernden Mosaiken in die Luft, ein märchenhafter Gruß des Morgenlandes an das Abendland, ein byzantinisches Enclave auf dem Kunstgebiet Italiens! Hatte doch in seiner Form und mehr noch in seiner kostbaren innern Ausschmückung die Kunst des Orients einen neuen Triumph erlebt und den Wundern der natürlichen Umgebung ein kaum minder angestauntes Wunder der bildenden Menschenhand gegenübergestellt! Wer in Venedig in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters mit dem Auge des Künstlers geboren ward, dem mußte der feierliche Goldglanz und die strenge Farbenpracht der Mosaiken von San Marco als ein Höchstes künstlerischer Herrlichkeit in die Seele brennen und den Sinn zur Lust an solchem überirdischen Schimmer entzünden. Trat er dann hinaus in's Freie und sah die Vaterstadt mit ihren Palästen und ihren Denkmalen sich im klaren Tageslicht sonnen, sah den Reichthum und die Schätze einer fremden Welt sich in ihren Kaufhallen ausbreiten, sah ihre edlen Söhne und Töchter voll Selbstgefühl sich in festlicher Lust auf dem engen unvergleichlichen Fleck Erde bewegen, den die Vorväter dem launenhaften Elemente abgerungen hatten, so mußte wohl all' der vereinte Glanz sich zu wundersamer Farbenglut in der empfänglichen Seele entzünden.

Einen Wiederschein davon finden wir wirklich schon in einigen Gemälden des vierzehnten Jahrhunderts, die in Venedig entstanden sind. Manches trägt noch, wie die damals ausgeführten Partieen der Mosaiken von San Marco, das byzantinische Gewand und vermag sich in Form und Auffassung nicht von der hier so mächtigen Tradition zu lösen. Auch der wackre Pfarrer Stefano di Sant' Agnese, der im Jahre 1380 eine Tafel[1]) mit der Krönung der

[1]) Bezeichnet MCCCLXXX. STEFAN' PLEBANVS SCTAE AGNETIS PINXIT.

Jungfrau Maria malte, bringt neben Giotto'schen Einflüssen den Byzantinern ganz unverkennbar seinen Tribut dar. Betrachtet man aber, um nur Eins hervorzuheben, in der Sammlung der Academie zu Venedig, wo auch das eben erwähnte Bild sich findet, das große Altarwerk der Verkündigung mit sechs einzelnen Heiligengestalten, welches im Jahre 1371 Meister Lorenzo Veneziano ausgeführt hat, so sieht man eine selbständige, freiere Schönheit sich aus hergebrachten Banden losringen. Würdig und edel in klarer, schöner Gewandung stellen sich die einzelnen statuarisch angeordneten Heiligen dar; anmuthig und liebenswürdig, wenngleich noch etwas ungeschickt, das Mittelbild mit seiner Hauptscene. Der innig gemüthvolle Ausdruck und die flüssige lichte Farbenbehandlung dieses Meisters erinnern unmittelbar an die gleichzeitig blühende Malerschule von Köln, und es wäre nicht unwahrscheinlich, wenn Einflüsse von dorther bis nach Venedig gedrungen wären. Ganz bestimmt treten uns in etwas späterer Zeit solche Beziehungen entgegen, da ihre Spuren sich noch jetzt in mehreren Altarbildern nachweisen lassen. „Johann der Deutsche" nennt sich der tüchtige Meister, der kurz vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, in Gemeinschaft mit dem Maler Antonio von Murano, zu Venedig thätig war und sich sammt seinem Mitarbeiter auf einigen großen Tafeln genannt hat, die noch daselbst aufbewahrt werden. Ein lieblich anmuthiger Zug in Gestalten, Bewegung und Gewandung, ein helles, heiter blühendes Colorit zeichnen diese Werke vor den meisten gleichzeitigen aus. Fortan findet man auf Murano den Sitz einer überaus regsamen Malerschule, die für die Entwicklung der venezianischen Kunst von großer Bedeutung werden sollte.

Dann aber wird, ebenfalls noch in der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts, ein hochbedeutender Künstler nach Venedig berufen und bringt der dortigen Malerei von anderer Seite her verwandte Einflüsse. Es ist Gentile da Fabriano, dessen Werke noch jetzt durch ihre reine Stimmung, ihre liebenswürdige Klarheit und den zarten Farbenschimmer den Beschauer fesseln, derselbe Meister, den der berühmte Roger von der Weyde für den ersten Maler Italiens erklärte, als er des Jubiläums wegen im Jahre 1450 nach Rom gekommen

war und in der Lateransbasilika die Gemälde bewunderte, die jener dort ausgeführt hatte.[1]) Und doch kannte der flandrische Meister, als einer der ausgezeichnetsten Nachfolger des Hubert van Eyck, bereits die Wunder von Leuchtkraft und Farbenschmelz, welche die Malerei des Nordens durch die vervollkommnete Anwendung des Oeles sich zu eigen gemacht hatte. Sollte aber die Farbe auch in Italien zur Herrschaft gelangen, so mußten die Meister sich mit dieser neuen Art der Oelmalerei vertraut machen, die erst im Stande war, dem lebendig erwachten Sinn für naturwahre Durchbildung der Gestalten Genüge zu leisten. Wie so oft in der Geschichte menschlicher Entwicklung begegnete auch damals ein neues geistiges Bedürfniß einem entsprechenden äußeren Mittel zu seiner Befriedigung. Denn längst schon hatte der Sinn der Menschen keinen Gefallen mehr an der einfach typischen, fast nur symbolischen Art der früheren Kunst, die mehr durch eine allgemeine Andeutung der körperlichen Form die Phantasie zur Ergänzung anzuregen suchte. In voller Wirklichkeit des Lebens wollte man fortan die Menschengestalt hervortreten sehen, nicht mehr wie früher auf einen idealen Goldgrund gebannt, sondern in der Frische und Pracht der natürlichen Umgebung, auf weitem Plan in blühender Landschaft, umstrahlt vom Lichte eines klaren Frühlingshimmels. Das Alles bot erst in vollendeter Weise die Oelmalerei, und diese brachte nun ein begabter Schüler des van Eyck, Antonello da Messina, in sein Heimathland. Es war die Morgengabe, welche die alte Kunst Italiens von dem Geiste der neuen Zeit entgegennahm.

Die wichtige Erfindung wurde zuerst als ein kostbares Geheimniß gehütet. Antonello soll es seinem vertrautesten Freunde Domenico von Venedig mitgetheilt haben. Diesem wußte, wie Vasari uns erzählt, Andrea del Castagno es zu entlocken, worauf er verrätherisch Jenem den Tod gab, um im Alleinbesitze des beneideten Geheimmittels zu bleiben. Glücklicher Weise hat sich diese Anekdote als

---

[1]) Bartol. Facius in seinem Buche de viris illustribus. Vgl O Mündler, essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée du Louvre. (Paris 1850) p. 79 ff.

völlig aus der Luft gegriffen erwiesen, da Domenico seinen angeblichen Mörder um beinahe vier Jahre überlebte.[1]) Gewiß ist nur, daß wir in den letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts die Meister von Venedig im freien Gebrauche der neuen Behandlungsweise finden. Giovanni Bellini, der noch aus der alten Schule von Murano, wo damals der tüchtige Bartolommeo Vivarini eine umfassende Thätigkeit entfaltete, hervorgegangen war, und auf den auch Einflüsse des Gentile da Fabriano bedeutend gewirkt haben müssen, ist der treffliche Meister, der in einem neunzigjährigen Leben (1426—1516) die Kunst der Venezianer bis dicht an den Gipfel der Vollendung führt und ihr eine sichere Grundlage gewinnt, auf welcher sie in gediegenster Lebensfülle sich nach allen Seiten auszubreiten vermochte. Er ist es auch, der früh in Padua bei seinem berühmten Schwager Mantegna sich in der Kunst einer strengen Zeichnung und gewissenhaften Modellirung übte, im Studium der Perspektive und der Antike sich vervollkommnete. Manche seiner früheren Bilder tragen noch das herbe Gepräge der paduanischen Schule in ganzer Schärfe und Härte, wie eine kleine Madonna mit dem Kinde, in der Akademie zu Venedig, welche man kaum ihm zutrauen würde, wenn sie nicht seine unzweifelhafte Namensbezeichnung trüge. Sieht man aber Werke seiner Spätzeit, wie das herrliche Abendmahlbild in S. Salvatore zu Venedig oder die aus seinem sieben und achtzigsten Lebensjahre (1513) stammende Altartafel des heiligen Hieronymus in S. Giovanni Crisostomo daselbst, so möchte man die freie Großartigkeit der Charaktere, die glühende Leuchtkraft, den weichen Schmelz der Farben geradezu dem Tizian zusprechen. Vor solchen Bildern begreift man, daß Albrecht Dürer, als er im Jahre 1506 sich längere Zeit in Venedig aufhielt, an seinen Freund Willibald Pirkheimer über den hochbetagten Meister Giovanni schreiben konnte: „Er ist ser alt und noch der pest im gemell.“[2])

---

[1]) Andrea del Castagno starb am 19. August 1457, Domenico am 15. Mai 1461. Vergl. Crowe und Cavalcaselle, history of painting in Italy. II, p, 312 u. 318.

[2]) „Der beste in der Malerei.“ Abgedruckt in den Reliquien von Albrecht Dürer, im Taschenbuche für Deutschlands Kunstfreunde ꝛc. (Nürnberg 1828) S. 13.

Hier in der That kündigt sich schon der Höhenpunkt der venezianischen Malerei an, den wir nunmehr, in Tizian verkörpert, näher zu betrachten haben.

2.

Hoch in einem wildromantischen Alpenthal, unfern der Gränze Deutschlands, durchströmt von den klaren Wellen der Piave, liegt der kleine Flecken Pieve di Cadore, der dem größten Maler der Venezianer das Leben schenken sollte. Die Abhänge der kärnthischen und cadorischen Alpen, die mit sanfter Abdachung sich in die fruchtbare Ebene von Friaul hinabsenken, scheinen damals in ihren Bewohnern eine hohe Begabung für die Kunst geweckt zu haben. Die Mehrzahl der berühmtesten Maler Venedigs stammt aus dieser Gegend. Cima aus Conegliano, Giorgione aus Castelfranco, Paris Bordone aus Treviso, Pordenone und die Bassani, die man nur nach dem Namen ihres Geburtsortes zu nennen gewohnt ist. Tizian erblickte im Jahre 1477, drei Jahre nach Michelangelo's, sechs Jahre vor Rafael's Geburt das Licht. Er stammte aus der alten Familie der Vecellj, die man bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts hinauf verfolgt hat, und deren Mitglieder oftmals in ihrem Heimathsorte die angesehensten Aemter verwaltet haben, wie denn im Jahre 1321 ein Guecello als Podestà von Cadore erwähnt wird. [1])

In der herrlichen Umgebung seines kleinen Heimathortes wuchs der junge Tizian frei und kräftig auf und empfing in zartester Kindheit die Eindrücke einer großartigen Alpennatur, welche sich nachmals in seinen Bildern zu den edelsten landschaftlichen Schöpfungen verklären sollten. Der Abbate Cadorin in seiner sorgfältigen Schrift über den Meister [2]) hat das Haus als noch bestehend nach-

---

[1]) Vergl. die Stammtafel des Geschlechtes, welche der Abbate Gius. Cadorin in seiner Schrift Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio Ven. 1833) S. 123 giebt.

[2]) A. a. O. S. 23 ff.

gewiesen und abbilden lassen, in welchem Tizian geboren worden ist. Es zeigt die malerische Anlage schlichter Wohngebäude des Südens, genießt aber nach allen Seiten eine herrliche Aussicht. Ob der Knabe schon im Kindesalter Zeichen besonderer Anlagen für die Malerei dadurch bekundet hat, daß er einst ein Bild der Madonna mit dem Saft von Blumen gemalt;[1]) ob er schon in Cadore von dem dortigen Maler Antonio Rossi Unterricht in der Kunst erhalten,[2]) lassen wir dahingestellt sein. Gewiß ist, daß er in seinem zehnten Jahre nach Venedig geschickt wurde, um dort unter Aufsicht eines Oheims sich weiter auszubilden. Dieser gab ihn zuerst dem Sebastiano Zuccato, einem geschickten Mosaikmaler, bald aber dem berühmten Giovanni Bellini in die Lehre.

Ohne Zweifel hat der junge Tizian mit allem Eifer sich den Lehren des schon sechzigjährigen, aber in voller Frische schaffenden Meisters hingegeben. Aus demselben Jahre 1487, in welchem vermuthlich der talentvolle Schüler zu ihm kam, stammt in der Sammlung zu Venedig ein mit Bellini's Namen bezeichnetes Brustbild einer Madonna, welche das vor ihr auf einer Brüstung stehende Jesuskind hält. Es ist ein kleines Bild von zartester Ausführung, in einem milden Colorit mit feinen durchsichtigen Schatten, der Kopf der Maria vornehm großartig und doch liebevoll blickend; nur die Hände erscheinen etwas schwer und ungeschickt. Man erkennt noch die Fesseln, welche die hergebrachte Anordnung der Andachtsbilder und die überlieferte befangene Farbenbehandlung dem Meister auferlegten.

Die vollständige Befreiung der venezianischen Malerei aus diesen Banden sollte ein hochbegabter Meister in feurigem Ungestüm, ein Altersgenosse Tizians, Giorgio Barbarelli aus Castelfranco, seiner großartigen Erscheinung und Kunstweise nach allgemein „Giorgione" zugenannt, bewirken. Er war in demselben Jahre mit

---

[1]) So Ticozzi in seinen Vite dei pittori Vecellj di Cadore (Mailand 1817) p. 7.

[2]) Beide nennt Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien, deutsche Ausgabe von J. G. von Quandt (Leipzig 1831) II S. 87.

Tizian geboren und lernte gleich diesem die Malerei beim alten Bellini. Eine dichterisch angelegte Natur, tiefsinnig, phantasievoll, durchglüht von bedeutenden schöpferischen Gedanken, fand er bald kein Genüge mehr in der still gemessenen Weise, dem fast ängstlichen Detailliren des alten Styles. Mit dem ächten Blick des Malers begabt, entdeckte er für seine Kunst neue Gebiete, erfaßte die Bedeutung der Gegensätze von Licht und Schatten, von kalten und warmen Tönen, den Werth einer breiteren kühneren Pinselführung tiefer als ein Andrer vor ihm. So schuf er sich einen großen, feurigen Styl, der seine Zeitgenossen zu solcher Bewunderung hinriß, daß nicht bloß sein Mitschüler Tizian mit ihm wetteiferte, sondern ihr gemeinsamer Meister mit staunenswerther Jugendfrische sich in seinen letzten Werken der neuen Behandlungsweise hingab. Als nach einem Brande vom Jahre 1504 die Tuchhalle der Deutschen (fondaco de' Tedeschi) prächtiger wieder aufgebaut worden war, erhielt Giorgione den Auftrag, die nach dem Canale grande gelegene Seite mit Fresken zu schmücken. Seine Arbeit erregte allgemeinen Beifall. Begierig nach gleicher Auszeichnung, wußte Tizian (1507) es dahin zu bringen, daß man ihm die gegenüber liegende Seite auszumalen anvertraute, und mit solcher Gewandtheit hatte er den Styl Giorgiones sich angeeignet, daß das Werk für eine Arbeit seines Nebenbuhlers gehalten wurde, und man der Ansicht war, dieser habe sich selbst darin übertroffen. Solche Urtheile scheinen den leidenschaftlichen Giorgione verstimmt zu haben, so daß er sich grollend von Tizian zurückzog. Schon vier Jahre darauf (1511) in seinem einunddreißigsten Jahre starb der kühne Geist, der für die venezianische Kunst als Bahnbrecher zu bezeichnen ist. Vasari sagt, die Pest habe ihn sammt seiner Geliebten fortgerafft; Andere wollen in dem heftigen Gram über die Untreue seiner Geliebten und den verrätherischen Undank seines Schülers, der sie entführt habe, die Ursache seines Todes finden. Wie dem auch sei, mit ihm verschwand vom Schauplatze der einzige Meister, der bei längerer Lebenszeit seinem Mitschüler und Nebenbuhler vielleicht die Hälfte seines Erfolges und seines Ruhmes streitig gemacht hätte. Für den glücklichen Tizian lag die Bahn nunmehr

offen, auf der er in einem fast hundertjährigen Leben unangefochten seine Kunst zu den höchsten Triumphen führen sollte.

Vergleichen wir nun den ferneren Lebensgang Tizians etwa mit dem Rafaels, so tritt uns ein schlagender Gegensatz entgegen, der auch für die von Beiden vertretenen Kunstrichtungen bezeichnend ist. Rafael wächst in der Waldeinsamkeit seiner umbrischen Heimath auf, erfüllt sich mit der Gemüthsinnigkeit der Kunst Peruginos, strebt dann in ein freieres Leben hinaus und nimmt die ganze Frische und charaktervolle Energie der florentinischen Schule in sich auf, um endlich in der Hauptstadt der Christenheit die Frucht eines kurzen, aber vielfach bewegten Bildungsganges in Werken von großartigem Umfang und unermeßlicher Gedankentiefe niederzulegen. Tizian, ebenfalls ein Sohn des Gebirges, gelangt frühzeitig nach der reichen, seebeherrschenden Handelsstadt, eignet sich die Kunstweise, die sich dort aus dem Wirken einer Reihe tüchtiger Meister entwickelt hatte, mit großer Begabung an und bildet den schon aus der Knospe hervorbrechenden Styl Venedigs zu üppiger, vollendeter Blüthe aus. Dem wirklichen Leben, den Aeußerungen der Natur mit offenem Blicke zugethan, empfängt er keine fremden Einflüsse; in reiferen Jahren besucht er Rom und erfreut sich an Michelangelo's und Rafael's unsterblichen Werken, ohne sich in seinem eigenen Wege beirren zu lassen. Vielmehr wendet er seine, auf dem Boden Venedigs erwachsene Kunstweise gleichmäßig auf alle Gebiete der Darstellung an, schließt zwar tiefsinnige gedankenhafte Compositionen aus, giebt aber in allen seinen Werken ein zum Idealen erhöhetes, künstlerisch verklärtes Dasein, und beschließt so, fast ohne alle Wandlungen des Styles, eine schöpferische Laufbahn, die an Zeitdauer die Rafael's um mehr als das Doppelte überragt. Was sich in der Reihe seiner Werke an Verschiedenheiten bemerklich macht, beruht mehr auf einer aus den natürlichen Verhältnissen, aus dem zunehmenden Alter und der Massenhaftigkeit der von ihm geforderten Production nothwendig sich ergebenden Aenderung im Grade der Ausführung, als auf einer Wandlung des Styles.

So prächtig reich dies seltne Künstlerleben hell wie im vollsten Tageslicht aus seinen Werken uns entgegenstrahlt, so wenig klar-

heit ist über die nächsten persönlichen Verhältnisse des Meisters verbreitet. Wir vermögen nicht einmal mit Bestimmtheit zu sagen, ob er verheirathet gewesen, oder ob die Kinder, welche er besaß, nach der Sitte jener Zeit einer illegitimen Verbindung entsprosst waren. Ersteres würde das glaublichere sein, wenn wir Genaueres von einem angeblich im Archiv zu Mantua vorhandenen Briefe Tizians wüßten, worin er unterm 6. August 1520 den Tod seiner Gattin melden soll.[1]) Dafür scheint auch ein in neuerer Zeit bekannt gemachtes Aktenstück vom 23. October 1576 zu sprechen, in welchem Pomponio, der seinen Vater und seinen Bruder Orazio überlebt hatte, als der Sohn der Eheleute („jugalium") Tizian Vecellio und Donna Cecilia in seiner Erbschaft anerkannt wird.[2]) Wenn daher Cadorin und Ticozzi übereinstimmend ein eheliches Verhältniß bei Tizian annehmen, so scheinen sie im Rechte zu sein, nur daß letzterer den Irrthum begeht, die Gemalin des Meisters bald nach 1513 sterben zu lassen. Wäre dem so, so würde für die Legitimität der Kinder Tizians damit nichts gewonnen sein, da Pomponio nach den gründlichen Untersuchungen Cadorin's[3]) im Jahre 1525, der etwas jüngere Orazio[4]) noch vor 1530 geboren wurde. Damit stimmt auch ein Brief des Vaters an Messer Vendramo[5]) vom 20. December 1534, in welchem es heißt: „Meine Söhne Pomponio und Orazio befinden sich wohl; sie lernen fleißig und sind groß geworden, und ich hoffe, daß sie mit Gottes und meiner Gönner Beistand einst tüchtige Männer werden." So spricht man[6]) wohl von Knaben, nicht aber von einem Jünglinge, der das zweiundzwanzigste Jahr überschritten hat.

---

[1]) So der ehemalige Archivar Morini in der oben erwähnten Schrift Cadorin's S. 70. N. 19.

[2]) Cadorin a. a. O. S. 95. Der Ausdruck „jugalium" in einem solchen Document ist doch wohl nicht anders zu verstehen, da er sonst zwecklos wäre.

[3]) A. a. O. S. 36.

[4]) A. a. O. S. 44.

[5]) Ticozzi a. a. O. S. 307 ff.

[6]) Wie Cadorin a. a. O. S. 36 richtig bemerkt.

Neben diesen beiden Söhnen wird eines frühverstorbenen Mädchens gedacht, außerdem aber noch einer Tochter, über deren Namen sogar die Angaben schwanken. Ticozzi nennt Tizians Tochter Cornelia, Cadorin führt dieselbe unter dem Namen Lavinia auf. Sie soll gegen 1530 geboren sein und hat sich am 20. März 1555 mit Cornelio Sarcinelli vermählt, dem sie dann sechs Kinder geboren hat. Besaß Tizian außer jener frühverstorbenen nur eine Tochter, so kann kein Zweifel walten, wie sie geheißen habe, denn unterm 8. Juli 1530 schreibt Federigo Gonzaga an die Gräfin Pepoli [1]) und bittet dieselbe, dem trefflichen Maler Tizian die Gelegenheit zu bieten, daß er seine Tochter Cornelia malen dürfe, welche, wie wir aus einem anderen Schreiben der Marchesa erfahren,[2]) Kammerfräulein der Gräfin war. Sie kann dann freilich nicht gut in demselben Jahre 1530, muß vielmehr, wie Ticozzi richtig annimmt, gegen 1513 geboren sein. Jene Lavinia also, die sich 1555 verheirathete, kann nur eine dritte Tochter Tizians gewesen sein. Ob alle diese Kinder aus gesetzlicher Verbindung hervorgegangen waren, dürfen wir um so mehr dahingestellt sein lassen, als damals vornehmlich zu Venedig in diesem Punkte sehr laxe Gewohnheiten herrschten. Erhielt doch Tizian selbst in einer Urkunde von Kaiser Karl V außer anderen Privilegien das Vorrecht, uneheliche Kinder zu legitimiren, und wissen wir doch aktenmäßig,[3]) daß er am 18. September 1568 von diesem Rechte zu Gunsten zweier Kinder des Pfarrers von San Vito, „des hochwürdigen Priesters Pietro Costantini," Gebrauch machte.

Suchen wir für unseres Meisters künstlerische Entwicklung nach äußeren Anhaltpunkten, so scheint es zunächst nicht ohne Bedeutung, daß in den schon erwähnten Briefen, welche Albrecht Dürer 1506 aus Venedig schrieb, seiner mit keiner Silbe gedacht, der damals achtzigjährige Giovanni Bellini noch „der beste in der Malerei" genannt wird. Hätte damals Tizian schon als bedeuten-

---

[1]) Gaye, Carteggio inedito d'artisti (Firenze 1840) II, No. CLXI.
[2]) Ebenda II, S. 220.
[3]) Ticozzi a. a. O. S. 241.

der Meister gegolten, so dürfte dies schwerlich der scharfen Beobachtungsgabe Dürers entgangen sein. Erst 1507 mit dem bereits erwähnten ersten öffentlichen Auftrage für die Kaufhalle der Deutschen scheint Tizian selbständig hervorgetreten zu sein und bald seine Mitstrebenden in Schatten gestellt zu haben. Aber schon in einer unterm 31. Mai 1513 an den Senat von Venedig gerichteten Bittschrift [1]) kann er sich darauf berufen, daß er mehrmals von Papst Leo X und anderen Herren aufgefordert worden sei, in ihre Dienste zu treten, daß er aber aus Liebe zu seiner selbstgewählten Heimathstadt vorgezogen habe in Venedig zu bleiben. Er knüpft daran die Bitte, ihn im Saale des großen Rathes malen zu lassen, und verspricht all sein Talent und seinen Geist darauf zu verwenden und mit dem Schlachtbilde auf der Seite nach dem Platze hin zu beginnen, welches, wie er nicht ohne Selbstgefühl hinzusetzt, „das schwierigste ist, ein Unternehmen, dem sich bisher noch kein Mensch hat unterziehen wollen." Dafür aber bittet er, ihm das Amt des Maklers (die „Sanseria") im Kaufhause der Deutschen zu verleihen. Dies war ein Ehrenamt, welches die Herren von Venedig jedesmal dem ausgezeichnetsten Maler der Stadt zuertheilten, und mit welchem eine Jahreseinnahme von 120 Ducaten und die Verpflichtung, den jedesmaligen Dogen für den Preis von acht Scudi zu malen, verbunden war. Damals besaß Giovanni Bellini noch jenes Amt; gleichwohl beschloß der Rath am 28. November 1514 bereits, daß Tizian seiner Zeit die Anwartschaft darauf geltend machen dürfe. Solches geschah denn auch in einem Briefe des Meisters, in welchem er sich erbietet,[2]) das im Saale des großen Rathes von Pietro Perugino begonnene Wandbild der Begegnung Kaiser Friedrichs des Rothbarts mit dem Papst Alexander III zu Venedig um die Hälfte des von jenem geforderten Preises von 800 Ducaten zu malen, wogegen er sein Anrecht auf die Sanseria geltend macht. In einem Erlaß vom 28. Januar 1515 wurden ihm statt der 400 Ducaten freilich nur 300 zuge-

---

[1]) Cadorin a. a. O. S. 11.

[2]) Gaye Carteggio II, No. LXXXVI.

standen, die Anwartschaft auf das Makleramt dagegen bestätigt, und als Bellini am 29. November 1516 gestorben war, erhielt Tizian durch einen Senatsbeschluß vom 5. December desselben Jahres die Stelle.[1])

Man erkennt aus diesen Verhandlungen deutlich die Geltung Tizians, der offenbar schon damals als der erste Meister der Malerei in Venedig betrachtet wurde. Um dieselbe Zeit sehen wir ihn denn auch für auswärtige Fürsten vielfach thätig. Für Herzog Alfons von Ferrara namentlich malte er mehrere mythologische Bilder, ferner den berühmten Christus mit dem Zinsgroschen, und die Portraits des Fürsten und seiner Geliebten, der Signora Laura. Am glänzenden Hofe von Ferrara schloß er damals Freundschaft mit Lodovico Ariosto, der in seinem „rasenden Roland" Gelegenheit nahm, ihn zu verherrlichen. Etwa seit 1530 erscheint der große Meister im Zenith seines Ruhmes, wie ein schimmerndes Gestirn, das allmählich, aber stetig am Horizont heraufgestiegen ist, um einen weiten majestätischen Kreis am Himmel zu beschreiben und in langsamem Gange fast ohne Abnahme der Leuchtkraft den Aether zu erhellen. Die kunstsinnigsten und mächtigsten Fürsten der Zeit suchten ihn auf und überhäuften ihn mit Aufträgen und Gunstbezeugungen. Seit 1530 etwa finden wir ihn, wie eine Reihe von Briefen beweist, in lebhafter Correspondenz mit dem Marchese Federigo Gonzaga zu Mantua, für den er manch treffliches Bild malte, und der mit den freundschaftlichsten Ausdrücken sich an ihn wendet.

Um dieselbe Zeit (1530) beschied Kaiser Karl V ihn zu sich an sein Hoflager nach Bologna, wo der lebensgewandte Meister sogleich im höchsten Grade die Gunst seines kaiserlichen Mäcens zu erringen wußte. Ohne eifrig oder gar ängstlich um die Huld der Großen sich zu bemühen, verstand Tizian vortrefflich, in kluger Weltkunde die Verhältnisse zu nutzen. Seine vornehme, imposante Erscheinung, die vollendete Anmuth des Benehmens, die edle und ge-

---

[1]) Cadorin a. a. O. S. 65 theilt das betreffende Aktenstück mit.

fällige Art der Unterhaltung unterstützten seine glänzenden künstlerischen Gaben in einer Weise, daß in dem großen Maler der ausgezeichnete Mensch zugleich geschätzt wurde. Manche Anekdoten sind uns überliefert, welche die Verehrung des Kaisers für den Meister schildern. Bekannt ist jene Erzählung, daß Karl einst, als beim Malen unserm Künstler der Pinsel entfiel, ihn selbst aufgehoben habe. Als nun die Hofleute darüber stutzig wurden, sagte der Kaiser: „Tizian ist werth, von einem Kaiser bedient zu werden." Und ebenso soll Karl seinen Edelleuten ein andres Mal, da sie über die Bevorzugung des Malers murrten, das bedeutende Wort zugerufen haben: Grafen und Barone könne er nach Belieben schaffen, einen Tizian Gott allein.

Während damals in Bologna zwischen Kaiser und Papst ein für Italien verhängnißvolles Bündniß geschlossen wurde und Tizian mit seiner lebenswarmen Kunst die Mußestunden Karls erheiterte, kämpfte Michelangelo als trotziger Republikaner gegen das Heer desselben Kaisers, welcher der florentinischen Freiheit den Untergang geschworen hatte, und vertheidigte seine Vaterstadt in dem erhabenen Todeskampf ihrer Unabhängigkeit. In diesem Zuge liegt die ganze Verschiedenheit der beiden großen Künstler ausgesprochen. Indeß würde man irren, wenn man daraus auf eine sclavische Gesinnung in Tizian schließen wollte. Es war mehr Gleichgültigkeit gegen politische Fragen, wie sie in ganz ähnlicher Weise bei der verwandten Natur unseres Göthe hervortritt; aber daneben fühlte Tizian den vollen Werth persönlicher Freiheit. Weder der Papst, noch der Kaiser, noch andere Fürsten vermochten ihn durch lockende Anerbietungen zu bestimmen, seine Unabhängigkeit in einfacheren Verhältnissen mit einer glänzenden Hofstellung zu vertauschen. Besser sagte ihm das freie Verkehren mit seinen hohen Gönnern zu, welches freilich damals noch durch die minder ceremoniösen, mehr einfach menschlichen Beziehungen zwischen Fürsten und Künstlern einen erhöhten Reiz gewann. Bittet doch einmal Federigo Gonzaga seinen „Meister Tizian", ihm ein Gericht Fische von Venedig mitzubringen.[1])

[1]) Gaye, Carteggio II, No. CLXXXIII

Ebenso muß Giulio Romano demselben Fürsten neben Berichten über seine Bauthätigkeit genaue Auskunft über gewisse Pflanzen und indianische Pfaueneier geben, die derselbe ihm zu besorgen aufgetragen hat.[1]) Wie naiv und harmlos treten uns diese Verhältnisse entgegen, wie frei und groß war damals die Stellung der Künstler, wenn Michelangelo, im Schmerz um den Untergang seiner Vaterstadt, dem Könige von Frankreich sagen lassen konnte, daß er ihm, falls er Florenz wieder befreien würde, auf dem Platze der Signoren auf seine Kosten ein ehernes Reiterbildniß errichten wolle.[2])

Kaiser Karl wußte den Unabhängigkeitssinn Tizians zu achten und ließ keine Gelegenheit vorbeigehen, ihn auszuzeichnen oder zu sich zu laden. Bald nach der ersten Bekanntschaft fühlte der Kaiser sich bewogen, ihn durch ein erst kürzlich veröffentlichtes Diplom[3]) zum Ritter vom goldenen Sporn und zum Grafen des lateranensischen Palastes und des kaiserlichen Hofes und Consistoriums zu ernennen, und ihm alle damit verbundenen Privilegien zu verleihen, namentlich das Recht, allerorten im heiligen römischen Reiche Notare, Kanzler und ordentliche Richter zu ernennen, illegitime Kinder legitim zu erklären u. s. w. Wirklich haben sich Dokumente gefunden, aus denen erhellt, daß Tizian zu wiederholten Malen Personen aus seinem Geburtsort Cadore zu Notaren ernannt hat,[4]) wie wir auch schon oben von einem ähnlichen Akte berichtet haben. Unter den Motiven, welche das zu Barcelona am 10. Mai 1533 erlassene Diplom anführt, heißt das bezeichnendste: „Sintemel wir Deine besondre Treue und Ergebenheit gegen uns und das heilige römische Reich, imgleichen unter Deinen übrigen ausgezeichneten Tugenden und Geistesgaben Deine ausgesuchte Kunst zu malen

---

[1]) Gaye, Carteggio II, No. CXC.

[2]) Ebenda II, S. 296.

[3]) Gio. Bat. Cadorin, Diploma di Carlo V imperatore a Tiziano. Venezia 1850.

[4]) Cadorin in seiner mehrfach citirten Schrift „dello amore etc." giebt eine Uebersicht derselben.

und Bildnisse nach der Natur darzustellen in Erwägung genommen haben, in welcher Kunst Du Dich uns als ein solcher bewiesen hast, daß Du mit Recht der Apelles unsres Jahrhunderts genannt zu werden verdienst; und indem wir das Beispiel unsrer Vorgänger Alexanders des Großen und des Octavianus Augustus nachahmen, von welchen Jener einzig vom Apelles, dieser nur von den ausgezeichnetsten Malern dargestellt sein wollte, wodurch sie weislich verhüteten, daß nicht durch die Mängel ungeschickter Maler und durch schlechte und unschöne Bilder ihr Ruhm bei der Nachwelt beeinträchtigt werde; so haben wir uns Dir zum Malen anvertraut und darin sowohl von Deinem Geschicke wie von Deinem Glücke solche Beweise erfahren, daß wir mit Recht beschlossen haben, Dich mit kaiserlichen Ehren zu schmücken, um dadurch unsre Gnade gegen Dich kund zu thun und ein Zeugniß Deiner Tugenden auch bei der Nachwelt zu hinterlassen." — Mehrmals finden wir denn auch Tizian in der Folgezeit am Hofe des Kaisers. So im Frühling 1536 zu Asti im Feldlager, als Karl gegen Frankreich rüstete; so 1548 und kurz nachher 1550 wiederholt mit großem Gefolge in Augsburg, wo er unter anderm Philipp II und den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen malte. Mit welcher Aufmerksamkeit mag der wackre Lucas Cranach, der seinem Herrn getreu in die Gefangenschaft gefolgt war, zugeschaut haben, als der berühmte italienische Meister das Bildniß desselben entwarf! Auch für Philipp war er in den letzten Zeiten seines Lebens vielfach beschäftigt, und eine Reihe der glühendsten, jugendfrischesten Bilder verdankte diesem Verhältniß ihre Entstehung.

Von solchen Ausflügen mochte der „Fürst der Maler", mit Ehren überhäuft, gern nach seiner Lagunenheimath zurückkehren, wo er im Kreise kunstverwandter und geistvoller Freunde ein Leben voll Thätigkeit und Genuß in voller Unabhängigkeit führte. Hatte er durch seine Kunst sich Reichthümer erworben, so wußte er dieselben in freigebiger Weise zu verwenden. Seine Tochter stattete er in einer für jene Zeit glänzenden Art mit einer Summe von 2400 Ducaten aus; für seinen Sohn Pomponio, der den geistlichen Stand erwählt hatte, sorgte er, indem er ihm Benefizien und Pfrün-

den von seinen hohen Gönnern verschaffte. Für seine Freunde war er unablässig bemüht sich zu verwenden. Unter diesen stehen der berühmte Baumeister Jacopo Sansovino, der in Venedig ebenso die Architektur beherrschte, wie Tizian die Malerei, und der talentvollste und feilste aller literarischen Banditen Pietro Aretino obenan. Es wirft ein merkwürdiges Streiflicht auf die moralischen Zustände jener Zeit, daß ein so giftiges Lästermaul, ein so grundboshafter und gemeiner Charakter wie Pietro[1]) sich nicht blos des Umganges mit den ausgezeichnetsten Männern rühmen konnte, sondern wegen seiner Darstellungsgabe und seines vernichtenden Witzes eine Macht ausübte, welche die mächtigsten Fürsten der Zeit bewog, ihm zu schmeicheln und ihn durch Geld zu bestechen. Tizian mag seinen Umgang sowohl aus Weltklugheit als aus Gefallen an seiner geistreichen, witzigen Unterhaltung gepflegt haben. Gewiß ist, daß unser Meister in seinem menschlichen Werthe nicht nach diesem Genossen gemessen werden darf. Denn wie hoch Tizian an Adel der Gesinnung, an Treue und Uneigennützigkeit über ihm stand, erkennen wir aus manchen Zügen seines Lebens und manchen brieflichen Aeußerungen. Wies er doch, obwohl er sonst weltliche Vortheile klug zu würdigen wußte, das ihm angebotene einträgliche Amt des päpstlichen Siegelbewahrers großmüthig zurück, um nicht dem Sebastian del Piombo, der dasselbe besaß, zu nahe zu treten.[2])

Tizian wohnte in einem abgelegenen Theile der Stadt, fern vom Geräusch, an der nördlichen Seite dicht am Meere. Sein Haus, über welches der Abbate Cadorin in seiner mehrfach erwähnten Schrift Mittheilungen gemacht hat, war mit einem schönen Garten umgeben, welcher die Aussicht über die weite Wasserfläche bis nach der fernen Insel Murano, dem alten Ausgangspunkte der venezianischen Malerschule, gewährte. Den Horizont schlossen die feinen schimmernden Linien der Alpenkette, die Berge seines Geburtslandes, die Schauplätze seiner Kindheit. Hier lebte er in be-

---

[1]) Siehe die treffliche Schilderung, welche Jac. Burckhardt in seiner „Cultur der Renaissance" (Basel 1860) S. 165 ff. von ihm entwirft.

[2]) Bottari, Raccolta di lettere etc. (Milano 1822) III, No. XXXIII.

haglicher Unabhängigkeit der Kunst und dem erheiternden Verkehr mit seinen Freunden; hier empfing und bewirthete er, schon sechsundneunzigjährig, König Heinrich III von Frankreich nebst zahlreichem Gefolge in wahrhaft fürstlicher Weise.[1]) Hier war der Schauplatz jener reizenden geselligen Unterhaltungen, von denen ein dabei Betheiligter, Francesco Priscianese in einem 1553 veröffentlichten Briefe[2]) eine so anziehende Schilderung entwirft. In dem prächtigen Garten Tizians versammelten sich Jacopo Sansovino, Pietro Aretino, Jacopo Nardi (der berühmte florentinische Geschichtsschreiber) und der Erzähler. Unter Besichtigung der Gemälde, mit denen das Haus angefüllt war, und unter geistvollen Gesprächen verflog die Zeit bis zum Abend. Als die Sonne gesunken war, und das Meer und die fernen Inseln in rosig goldene Lichtströme sich tauchten, belebte sich die weite Wasserfläche mit tausend Gondeln, von denen das Lachen schöner Frauen, untermischt mit Gesang und Lautenklängen, herüberschallte. Die kleine erlesene Gesellschaft aber saß, angesichts dieser anmuthigen Scenerie, in der erquickenden Kühle beim köstlich bereiteten Abendmahle bis tief in die Nacht hinein.

Zu andern Stunden mochte wohl der Meister, im höchsten Alter noch voll Jugendfrische, am Abende seines Lebens hier sinnend weilen, nach den fernen Bergen seiner Heimath hinüberblicken und die lange Reihe seiner glückgesegneten Jahre an sich vorüberziehen lassen. Was ein Erdendasein schmücken und erheben kann, das hatte er in reichstem Maße genossen: die höchste Kraft künstlerischer Begabung und eine über die gewöhnlichen Gränzen weit hinausreichende unerschöpfliche Lebensfülle. Das Bild ursprünglichster Gesundheit und Tüchtigkeit des Geistes und des Körpers, schien er der zerstörenden Macht der Zeit Trotz zu bieten. Jeder höchste Erfolg in seiner Kunst, Ruhm, Gewinn und Anerkennung der Besten beglückte ihn und blieb ihm bis an das späte Lebensende treu. Wenn sein bevorzugter Sohn Pomponio durch ausschweifendes Leben dem

---

[1]) Ridolfi, vite de' pittori Veneti (Padua 1815) I, p. 201.
[2]) Ticozzi, a. a. O. S. 79.

Vater manchen Kummer machte, so erscheint dieß als der einzige Schatten in einer solchen Ueberfülle von Licht, wie eine nothwendige Sühne für eine so wunderbare Gunst des Geschickes. Aber wir dürfen nicht ausschließlich vom beispiellosen Glück des Meisters sprechen. Wir müssen nicht vergessen, daß es in dem schönen Gleichmaß seiner Natur, in der seltensten Harmonie von Geistigem und Sinnlichem begründet war. Als im Jahre 1576 die Pest den neunundneunzigjährigen Meister sammt seinem Sohne und Schüler Orazio hinraffte, endete eine der reichsten und glücklichsten Existenzen, die je gelebt wurden.

3.

Wenn man heute über die Kunstweise Tizians sprechen will, so bedarf es wohl keiner Verwahrung mehr gegen einige uns wunderlich klingende Urtheile, welche von einseitigen Standpunkten aus früher mehrfach über ihn gefällt worden sind. Vasari, in der Anschauung der florentinisch-römischen Schule aufgewachsen, spricht an mehreren Stellen, indem er Tizians Farbe überaus lobt, von einem Mangel an gründlicher Kenntniß der Zeichnung, der den größten Maler verhindert habe, das Höchste zu erreichen. Einmal führt er ein derartiges Urtheil des Sebastiano del Piombo an, ein andermal das gewichtigere Michelangelo's. „Eines Tages," so erzählt er in seiner naiven Weise,[1]) „da Michelangelo und Vasari in's Belvedere gingen, um Tizian zu besuchen, sahen sie dort ein in der Zeit von ihm gemaltes Bild, eine unbekleidete weibliche Gestalt, eine Danae, in deren Schooß Jupiter als Goldregen niederfällt, und rühmten (wie man's macht, wenn der Künstler gegenwärtig ist) sein Werk sehr. Beim Nachhausegehen redeten sie über seine Verfahrungsweise, und Buonarroti lobte sie und sprach:

[1]) Es war dies im Jahre 1545, als Tizian nach Rom berufen worden war, Papst Paul III zu malen, und man ihm im Belvedere seine Wohnung angewiesen hatte. Deutsche Ausgabe des Vasari VI, S. 48 ff.

Tizians Colorit und Manier gefalle ihm sehr wohl, es sei nur schade, daß man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lerne. Wenn diesem Manne (sagte er weiter) Kunst und Zeichnung Hülfe leisteten gleich der Natur, vornehmlich bei Nachahmung des Lebens, so könnte nicht mehr und Besseres geleistet werden, da sein Geist herrlich und seine Manier sehr reizend und feurig ist." Raphael Mengs,[1]) in seinem hohlen Dünkel, mag ihn gleichfalls nicht unter die guten Zeichner zählen, sondern hält ihn für einen Maler von gewöhnlichem Geschmack, fern von der alten Behandlung, obwohl, wenn er sie hätte studiren wollen, er darin glücklich gewesen sein würde, weil er der Natur Alles so genau absah. Andere wollen höchstens seine Frauen und Kinder gelten lassen, und Reynolds tadelt zwar seinen Styl, gesteht ihm aber doch eine Art von rathsherrlicher Würde zu, und in Bildnissen sei er höchst charakteristisch; auch könne man das Erhabene an ihm studiren!

Werden solche Einseitigkeiten bei einem Manne wie Michelangelo durch die Auffassung seiner streng idealistischen Kunst entschuldigt, bei den Neueren durch ihr falsches akademisches Schönheitsideal wenigstens erklärt, so darf man, zumal letzteren gegenüber, ruhig auf die siegreiche Macht der tizianischen Werke hinweisen, die ihre Zaubergewalt auf die Gemüther behaupten werden, so lange Menschen den Sinn für Schönheit behalten, und so lange die Leinwand den Glanz seiner Farben bewahrt. Tizian will allerdings nicht mit dem Maaßstabe jener gedanklich tiefen Werke gemessen werden, in denen ein Thema des Glaubens oder abstrakter Erkenntniß in reich gegliedertem architektonischen Aufbau durchgeführt wird. Nur einmal, obendrein in seiner Jugendzeit (1508), hat der Meister einen Versuch auf diesem Gebiete gemacht, indem er einen Holzschnitt herausgab, der in „einer unendlichen Menge von Figuren" den Triumph des Glaubens darstellte. Wir wissen nicht, daß er später bei reiferer Ausbildung seines Wesens jemals zu ähnlicher

---

[1]) Opere I. p. 177, citirt von Lanzi, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe II, S. 88.

Richtung zurückgekehrt wäre. Daher haben wir bei ihm nicht von solchen ausgedehnten Fresken zu reden, wie sie den Schwerpunkt der Thätigkeit Rafael's und Michelangelo's bilden. Allerdings hat auch Tizian Fresken gemalt, und wenn auch von denen des Fondaco de' Tedeschi, des großen Rathsaales, der Justizhalle zu Vicenza, der Façaden des Palazzo Grimani nichts erhalten ist, so gehören wenigstens unter den Wandbildern der Scuola del Santo zu Padua einige von seiner Hand herrührende noch immer zu den schönsten Fresken der Welt. Dagegen wies ihn die geistige Richtung seiner Kunst sowie die Ausdrucksmittel, deren er dafür bedurfte, fast ausschließlich auf das Tafelbild und die Oelmalerei hin.

Den ruhigen Zustand eines schönheiterfüllten, lustverklärten Menschendaseins mit allem Zauber der Farbe zu ewiger Dauer zu erheben, das ist der eigentliche Inhalt seiner Kunst. Treffender kann man das Wesen dieser Schöpfungen nicht bezeichnen, als mit den Worten Kugler's:[1]) „Was bei Giorgione noch als der Ausdruck einer herben glühenden Kraft erschienen war, löst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer schönen und edlen Menschlichkeit. Tizian ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewußtsein, den höchsten Genuß des Daseins abspiegeln. Eine selige Befriedigung, — so ähnlich den Marmorbildern des griechischen Alterthums und doch so verschieden — ein ruhiges Genügen, eine harmonisch gleichmäßige Existenz spricht sich überall in ihnen aus. Darum wirken sie so wohlthuend auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere und erhöhte Stimmung mit. Es ist das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen." Das ist freilich die Tendenz der

[1]) In der Geschichte der Malerei. 2. Auflage von Jac. Burckhardt (Berlin 1847) II, S. 37.

ganzen italienischen Kunst jener großen Epoche. Jeder der damaligen Meister malte noch religiöse Gegenstände; aber sie wurden nicht mehr wie früher aufgefaßt. Ehemals hatte die Kunst der Kirche gedient; jetzt mußte die Kirche mit ihrem ganzen historisch-dogmatischen Apparat der Kunst dienen. Ehemals mußten die Maler die heiligen Geschichten malen, weil ihr Pinsel die Lehre der Kirche predigen sollte; jetzt malten und meißelten die Künstler die kirchlichen Stoffe nur, um an ihnen alle Schönheit, deren sie fähig waren, zu entfalten. Keiner hat aber die Schönheit der einfachen menschlichen Existenz so entschieden in den Vordergrund gestellt wie Tizian.

Mit Recht hat man von unserm Meister gesagt, er habe besser als jeder Andere die Natur gesehen und wahr wiedergegeben. Es war ein Glück für Tizians Kunst und zeugt von seinem richtigen, sicheren Gefühl, daß er sich nicht auf Zeichenstudien nach der Antike, nicht auf Nachahmung der Weise Michelangelo's einließ. Daß zwei so entgegengesetzte Kunstprinzipien wie die venezianische Farbe und die florentinische Zeichnung sich nicht mit einander verbinden lassen, hat noch zu Tizians Lebzeiten Tintoretto bewiesen, der sein großes Talent mit den mißlungenen Versuchen marterte, das Colorit der Venezianer mit der Zeichnung Michelangelo's zu verschmelzen. Tizian dagegen, obwohl er nicht in direkter Weise die Antike nachahmte, ist dennoch von der Grundlage einer verwandten Lebensanschauung aus zu einer Nachschöpfung der Antike gekommen, die nicht minder rein ist als ihre herrlichsten Marmorgebilde, und doch ein wärmeres, innigeres Leben aushaucht. Man darf ihn auch darin mit dem ihm innerlich wahlverwandten Göthe vergleichen, dessen Iphigenia allerdings eine noch seelenvollere Wiederbelebung griechischer Gestalten ist, während alle akademische Antiken französischer und italienischer Dichter leblose Schatten sind.

In ähnlichem Sinne wie es von den griechischen Bildwerken gilt, kann man bei den Gestalten Tizians von ihrer Natürlichkeit sprechen. Aber es ist eine auf die höchste Stufe der Schönheit, Kraft und Gesundheit erhobene Natur, frei von all jenen Kümmerlichkeiten, jenem Zufälligen und Kleinlichen oder gar Häßlichen, in

welchem man unter unserm nordischen Himmel von je her seit den Tagen Dürers bis auf die Gegenwart das Wesentliche der Natur zu finden geglaubt hat. Es ist also im vollen und besten Sinn eine idealische Natur, nicht eine nach Abstractionen idealisirte, sondern eine aus der Fülle und Tiefe künstlerischer Anschauung wiedergeborne. Vergleicht man beispielsweise mit den Gestalten des Venezianers diejenigen der Schule von Brabant, den lebensmächtigen Rubens an der Spitze, so erkennt man leicht ein verwandtes Vollgewicht der Erscheinung, ein ähnliches Mark des Lebens: aber wie weit überragt der Italiener an Adel und vornehmer Würde, an maßvoller Anmuth und Feinheit den Niederländer, dessen derberes Geschlecht mehr auf Thatkraft als auf ruhiges genußvolles Dasein angelegt ist.

Damit gewinnen wir einen weiteren Zug in der Charakteristik der tizianischen Kunst. Zwar fehlt es dem Meister nicht an Begabung für Schilderung leidenschaftlichen Affekts, energischer Thatkraft. Seinem durch Brand zerstörten Schlachtbilde im Saale des großen Rathes wird es an feurigem Ungestüm nicht gemangelt haben; seine Grablegung ist ein Wunder ergreifenden Seelenschmerzes; sein Martyrium des heiligen Petrus durchklingt ein wilder Sturmakkord des Leidens, und auch der Martertod des heiligen Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig erschüttert die Seele gewaltig. Allein das sind nur Ausnahmen, geschaffen gleichsam als Zeugen für die umfassende Spannkraft seines Geistes. Die weitaus überwiegende Masse seiner Werke schildert eine ganze, volle, glückliche Existenz in beseligter Ruhe, die auch da nur selten zu einem Jubel der Begeisterung sich versteigt, wie er berauschend aus der Himmelfahrt der Maria uns entgegen schallt. Und wenn der Meister nicht müde wird, solche vollkräftige, edle Erscheinungen, in denen die Stimmung eines goldnen Zeitalters wie ein Klang aus einem verlornen Eden fast wehmüthig uns ergreift, in's Leben zu rufen, so erkennen wir darin den Abglanz seiner eigenen hochbeglückten Existenz, der unvergleichlichen Harmonie seines Wesens.

Hier ist denn der Punkt, von wo wir das Hauptmittel der Darstellung in Tizians Kunstweise, die Farbe, zu erörtern haben.

Sie ist bei ihm ohne alle Nebenbeziehungen, mit einem Worte der natürliche Ausdruck der schönen Wirklichkeit. Wenn andre große Coloristen durch besondre Feinheiten und selbst Capricen in der Farbenwirkung geheimnißvolle, romantische Stimmungen wecken wollen, so ist Tizian davon frei. Seine Gestalten lauschen nicht verführerisch aus durchsichtigem Dämmerschein hervor; noch verbergen sie sich in Dunkel, um mit pikanten Lichtwirkungen zu überraschen. Nur einmal hat Tizian solchem Hange nachgegeben, in dem schon erwähnten Bilde des heiligen Laurentius, aber offenbar nur, um durch die Nacht und die Beleuchtungseffekte den widrigen Eindruck einer solchen Marterscene abzuschwächen. Im Uebrigen liebt seine Kunst den vollen, klaren Tag, und seine Gestalten strahlen, vom Sonnenschein umflossen, wie lichtgesättigte Gebilde uns in die Seele. Vollends wo er den menschlichen Körper in unverhüllter Schönheit zu geben hat, da liebt er, wie man es richtig bezeichnet hat, ihn gleichsam mit Licht im Licht zu malen und fast ohne Schatten ihn bloß durch die Abstufung warmer und kalter Töne zu modelliren. Diese Gestalten voll Schönheit und Adel sind die beste Widerlegung gegen die wunderlichen Vorwürfe, daß Tizian sich nicht auf die Zeichnung verstanden habe. Schon Lionardo war es nicht entgangen, daß in der Natur von Umrißlinien nirgends die Rede sei, daß jeder feste Contour nur durch eine Abstraktion gewonnen werde, weil das Auge alle Gegenstände umhüllt von den dazwischen liegenden Luftschichten erblickt, welche die Gränzen jedes Körpers leise umschleiern. Erst mit dieser Beobachtung der Luftperspektive beginnt die neue Aera der Malerei, beginnt das eigentliche Leben der Farbe. Fortan trat diese nicht mehr als materielle Substanz im Bilde auf, sondern als die luftumflossene, mit Widerscheinen durchwebte Ausstrahlung jedes Körpers.

So sehen wir zuerst in großem Sinne Giorgione, dann in völliger Befreiung Tizian die Mission der Malerei auffassen. Wie dieser nun in seinem langen Leben unbeirrt demselben Gesetze treu bleibt und in einer fast unabsehbaren Reihe von Werken, ohne je eintönig zu werden, demselben einfachen Princip huldigt, welches er auf der Basis der Schule von Venedig gewonnen hatte, das ist

eine der seltensten Thatsachen der Kunstgeschichte. Seine Palette kennt keine so reiche schillernde Farbenscala, wie sie in der Folge durch Paolo Veronese in die venezianische Malerei eingeführt wurde. Wenige bestimmte Haupttöne kehren stets wieder: ein leuchtendes Roth, welchem ein sattes Gelb gegen das kräftige Blau und bisweilen ein saftig frisches Grün secundirt. Aus diesen Grundlinien weiß er die mächtigsten wie die zartesten Akkorde zu zaubern, weiß die größte Leuchtkraft und Tiefe mit unübertrefflichem Schmelz, weiß Duft mit Gluth wundersam zu paaren. Was aber seine Carnation betrifft, so ist es bekannt, daß nie das Fleisch lebenswarmer, zarter und zugleich gesunder und blühender gemalt worden ist. In seinen nackten Gestalten fühlt man den kräftig klopfenden Puls, fühlt jeden Blutstropfen, der durch die Adern rollt, jeden Athemzug, der die schwellenden Formen leise bewegt. Wenn irgendwo, so sind hier die Götter Griechenlands vom tausendjährigen Schlummer zu neuem Leben erstanden. —

Aus dem bereits Gesagten leuchtet ein, daß eine geschichtliche Betrachtung des Entwicklungsganges unsers Meisters wenig Anhaltspunkte finden wird. Als hätte er ein Gefühl davon gehabt, daß in seiner Kunst von verschiedenen Epochen kaum zu reden sei, hat er keinem Werke das Datum der Entstehung beigesetzt, und selbst seinen Namen hat er nur in seltenen Fällen hinzugefügt. Von einem seiner frühesten Bildnisse, dem Porträt eines ihm befreundeten Edelmannes aus der Familie Barbarigo berichtet Vasari,[1]) „jedes einzelne Haar sei so fein gemalt gewesen, daß man sie hätte zählen können, und dasselbe gelte von den Punkten einer Atlasjacke in dem nämlichen Bilde." Wenn Vasari dies Werk in das achtzehnte Lebensjahr Tizians setzt, so ist das gewiß ebenso viel zu früh, wie es zu spät ist, wenn er es zugleich in die Zeit weist, wo Tizian angefangen habe, Giorgione nachzuahmen. Denn Giorgione's Weise war es am wenigsten, beim Malen so in's Einzelne zu gehen. Eine ähnliche Feinheit der Ausführung zeigt der Christus mit dem Zins-

[1]) Deutsche Ausgabe VI, S. 28.

groschen, von dem wir später ausführlicher zu reden haben. Eher kann man in solchen Werken den Einfluß Dürer's erkennen, der 1506 bekanntlich in Venedig war und dort ein großes Altarbild malte, welches, wie er selbst erzählt, unter den italienischen Malern lauten Beifall fand. Daß die bei den deutschen Meistern, besonders bei Dürer mit Vorliebe gepflegten landschaftlichen Hintergründe auf Tizian eingewirkt haben, bezeugt Vasari selbst, der sogar erzählt, Tizian habe „einige deutsche, treffliche Meister in Ausführung von Landschaften und Laubwerk in sein Haus genommen, um sich darin zu üben." Daß dann Tizian (ähnlich wie schon Giorgione begonnen hatte) in seinen landschaftlichen Hintergründen alle deutschen und gleichzeitigen italienischen Meister übertraf, weil er die bunte Vielheit der nordischen Naturauffassung vermied und den Vorgängen eine charaktervoll entsprechende, stimmungsreiche Umgebung in wenigen großen Zügen zu verleihen wußte, braucht kaum bemerkt zu werden.

Fast alle Bilder Tizians, die man kennt, sind in einem breiten, großartigen Styl mit kühnen, freien Pinselstrichen behandelt. Das Verlangen nach seinen Werken steigerte sich indeß bald so sehr, daß er manchmal gezwungen war, bei der Ausführung flüchtiger zu verfahren. Obwohl trotzdem in seinen ächten Bildern stets eine Gediegenheit und Klarheit der Farbenbehandlung herrscht, die den gelegentlichen Mangel einer feineren Durchführung wenig hervortreten läßt, so finden wir doch ein Zeugniß, wie schon damals kunstsinnige Besteller wohl einen Unterschied zwischen den besser oder minder gut ausgeführten Werken Tizians zu machen verstanden. Federigo Gonzaga schreibt am 3. August 1536 an den Meister[1]) und bittet ihn, ihm ein Christusbild zu machen, ähnlich dem, welches er ihm früher einmal geschenkt habe; er möge es aber mit der Sorgfalt und dem Fleiße machen, die er bei denjenigen Werken anzuwenden pflege, mit denen er Ehre einzulegen wünsche, auf daß man das Bild „zu den vortrefflichen Werken Tizians zählen könne." Aus diesem und manchen anderen Briefen geht auch

[1]) Gaye, Carteggio II, No. CXCII. „che si possa chiamar delle eccellenti opere di Tiziano."

hervor, wie oft er auf Verlangen seiner Gönner und Freunde sich veranlaßt sah, ein beliebt gewordenes Bild zu copiren oder zu wiederholen.

Erst im höchsten Alter soll die Sicherheit der Hand und des Auges ihn etwas verlassen haben, ohne daß er, gewohnt an unabläßiges Schaffen, dessen inne geworden wäre. Eins seiner letzten Bilder ist die Verkündigung in S. Salvatore zu Venedig, immer noch voll Innigkeit und Empfindung, aber trüb und schwer in der Farbe, so daß man, wie erzählt wird, es nicht als sein Werk anerkennen wollte, weßhalb er im Unmuth und Eifer darunterschrieb: „Tizianus fecit fecit.“ Sein letztes Werk, ein Christus im Grabe, in der Akademie zu Venedig, soll vom jüngeren Palma vollendet worden sein. Auch hier ist in Composition, Ausdruck und malerischer Wirkung noch genug zum Bewundern.

Die Mannigfaltigkeit in den Werken des Meisters ist bereits mehrfach angedeutet worden. Wir haben aber noch besonders die Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit seines Geistes hervorzuheben; denn auch in dieser Hinsicht überflügelte er alle anderen Meister Venedigs. In christlichen wie antiken Stoffkreisen, im ruhigen Andachtsbild wie in der leidenschaftlich dramatischen Composition, im geschichtlichen Vorgange wie in der Idylle finden wir ihn zu Hause. Die Landschaft erhebt er zu solcher Bedeutung, daß ihre ganze fernere Entwicklung für Italien an seinen Vorgang anknüpft. Vor Allem gilt er mit Recht als einer der ersten Bildnißmaler aller Zeiten, der ebensowohl vornehme Würde wie bezaubernde Anmuth, männliche Kraft wie weibliche Schönheit in seinen Bildern auszuprägen wußte.

Als Vasari 1566 nach Venedig kam, besuchte er Tizian „als seinen lieben Freund.“ Er fand ihn, „obwohl hoch an Jahren, den Pinsel in der Hand, mit Malen beschäftigt und hatte große Freude, seine Werke zu sehen und sich mit ihm zu unterhalten.... „In seinem Hause sah man alle Fürsten, Gelehrte und vorzügliche Personen, die zu seiner Zeit nach jener Stadt kamen oder dort lebten; denn nicht nur war er trefflich in der Kunst, sondern auch sehr liebenswürdig, war vorzüglich durch Sitten und zeichnete sich durch

ein gefälliges Wesen und Benehmen aus.“ Und obwohl der etwas einseitige Florentiner den Meister von Venedig nicht unbedingt loben mag, sagt er doch am Schluß seiner Lebensbeschreibung: „Tizian, der die Stadt Venedig, ja ganz Italien und andre Theile der Erde durch treffliche Malereien geschmückt hat, verdient von Künstlern geliebt und beachtet und in vielen Dingen bewundert und nachgeahmt zu werden als Einer, der Werke ausgeführt und noch ausführt, die eines unendlichen Lobes würdig sind und dauern werden so lange das Andenken berühmter Menschen bestehen kann.“ —

Der Zinsgroschen.

Unter den Schätzen der Dresdener Galerie nimmt dies kleine Bild, von den Italienern „Cristo della moneta“ genannt, eine der ersten Stellen ein. Es kam 1746 durch den Ankauf einer Anzahl von hundert Bildern aus der Sammlung des Herzogs Franz von Este-Modena mit einer Reihe anderer Meisterwerke der italienischen Kunst nach Dresden. Vasari erwähnt dasselbe ausdrücklich und berichtet, daß der Meister um 1514, wo er in Ferrara für Herzog Alfons von Este mehrfach thätig war, es daselbst gemalt habe. „Auf einer Schrankthür an demselben Orte, so erzählt er, malte Tizian das bewundrungswürdig herrliche Brustbild eines Christus, dem ein böser Hebräer die Münze des Kaisers zeigt. Diesen Kopf, fügt er hinzu, sammt den andern in jenem Zimmerchen ausgeführten Bildern, rühmen unsere besten Künstler als die vorzüglichsten, wohlgelungensten, welche Tizian je vollendet hat; fürwahr auch sind sie köstlich, und er verdiente deßhalb vom Herzog Alfons reichlichen Lohn.“

Tizian war damals siebenunddreißig Jahre alt, stand, wie wir gesehen haben, als berühmter fertiger Meister da. Um so interessanter wird für uns die Behandlungsweise, in der das Bild

gemalt ist, da sie von einer Sorgsamkeit und einer Ausführung bis in's Kleinste und Einzelnste zeugt, wie sie in seinen Werken sonst nirgends mehr hervortritt. Damit hängt der Umstand zusammen, daß das Gemälde auf eine Holztafel gemalt ist, während sonst um jene Zeit in den Schulen Italiens, vor Allen in der venezianischen man die Leinwand als Malgrund vorzuziehen anfing. Diese scheinbar äußerliche Umwandlung hängt unmittelbar zusammen mit dem ganzen Umschwung der damaligen Kunst, denn die glatte Holztafel bedingt einen feinen Farbenauftrag und eine zierlich sorgsame Pinselführung, während die rauhe Oberfläche der Leinwand eine fette, pastose Farbe und eine breite, freie Behandlung ebensowohl verlangt wie begünstigt. Tizian hat daher in diesem Werke der älteren Malart ein Zugeständniß gemacht, gewiß in Rücksicht auf den Stoff, auf welchem er sein Bild ausführte. Denn daß er in anderen gleichzeitigen Werken, welche er auf Leinwand malte, dieselbe detaillirende Pinselführung angewendet hätte, ist weder glaubhaft, noch durch irgend eine vorhandene Tafel bewiesen.

Der Inhalt unsres Bildes kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Jeder Beschauer wird sich sogleich des Vorganges erinnern, den das Evangelium des Matthäus im 22. Capitel erzählt: wie die tückischen Pharisäer zu Jesus kommen, um ihn zu versuchen mit der schlau ersonnenen Frage: „Ist es Recht, daß man dem Kaiser Zins gebe, oder nicht?“ und wie Christus sie mit der schlagenden Antwort abfertigt: „Gebet dem Kaiser was des Kaisers ist, und Gott was Gottes ist.“

Für die bildende Kunst giebt es wohl kaum eine schwierigere Aufgabe, als die, ein bloßes Wort, eine zutreffende Antwort darzustellen. Schon in der Wahl eines solchen Gegenstandes erkennt man die moderne Zeit, die sich nicht mehr mit dem Allgemeinen, Typischen der heiligen Gestalten genügt, sondern sie in bedeutsamen Momenten, im Gipfelpunkt einer spannenden Situation vorzuführen liebt. So fein nun im vorliegenden Falle die Aufgabe zugespitzt ist, so vollständig hat Tizian sie gelöst. Es konnte ihm hier nicht darauf ankommen, den „Heiland,“ den „Erlöser“ in himmlisch verklärtem Wesen, im Vollglanze seiner Macht vorzuführen. Die

drei schwachen Lichtgarben, die als Abbreviatur des Heiligenscheines angebracht sind, gelten nur als conventionelle Zuthat. Der Schwerpunkt liegt beim ganzen Bilde lediglich im rein Menschlichen, im Gegensatze eines hohen, edlen Geistes gegen die Gemeinheit.

Letztere naht in der Person des Pharisäers. Der Künstler giebt nur einen schmalen Profilabschnitt seiner Gestalt, nur eine Hand, die linke, und vom Gesichte nicht einmal das Auge. Aber man meint den listigen Blick stechend unter der buschigen Braue hervorlauern zu sehen, wie eine Schlange, die ihrer Beute gewiß zu sein glaubt. Das markirte Profil des Kopfes, an sich bedeutend geschnitten, aber durch die Niedrigkeit des darin hausenden Geistes gleichsam in's Thierische herabgezogen, ist ebenso bezeichnend wie das große gemeine Ohr, wie die derbe braune Hand mit den stark geschwollenen Adern, die sich mit ihrem tiefen Braun scharf gegen den blauen Mantel Christi absetzt. Jeder Zoll in dieser Figur ist Tücke, niedrige Pfiffigkeit einer rohen und brutalen Natur.

Welchen Gegensatz bietet dazu Christus! Der Künstler hat ihn von vorn dargestellt mit einer Seitenwendung des Kopfes, als sei er eben im Vorüberschreiten durch den frechen Frager aufgehalten worden. Mit seiner erhabenen Langmuth hat er ihn angehört; aber die Arglist klar erkennend wirft er nun aus den großen durchdringenden Augen einen Blick auf ihn, der unwiderstehlich ist. Kein Zorn, keine Aufwallung in den edlen bleichen Zügen; vielleicht zuckt nur eine Regung schmerzlichen Befremdens über all' die Bosheit um den schönen Mund. Diesen Ausdruck begleitet die fein geformte Hand mit höchst bezeichnendem Gestus, wie denn in den beiden einander begegnenden Händen derselbe physiognomische Contrast nachklingt, der in den beiden Köpfen mit solcher Meisterschaft ausgeprägt ist.

Der geistige Sieg des Edlen über das Gemeine, so kann man den Inhalt dieses Bildes bezeichnen. Der geistige; denn daß der physische wie immer auf Seiten der brutalen Gewalt sein wird, verräth uns ebenfalls die rohe Energie des Pharisäers, dem nur gelassene Hoheit entgegengesetzt wird.

Von der zarten Durchführung, welche Tizian diesem Bilde gegeben, sprachen wir schon andeutend. Mit Bewunderung verfolgt man die detaillirende Feinheit, mit welcher der volle Bart und das lockige Haupthaar Christi, sowie der kurze, struppige Haarwuchs des Pharisäers, ebenfalls als Elemente seiner Charakteristik, durchgeführt sind. Damit verbindet sich aber die volle Klarheit und Gluth des Colorits, welches Tizian eigen ist. Die wenigen Hauptfarben, das rothe Gewand und der blaue Mantel Christi werden durch die tiefen goldbraunen Töne des Pharisäers zu prächtigem Akkord verbunden. Am Halssaume des Gewandes, mit welchem letzterer bekleidet ist, hat Tizian seinen Namen angebracht, eine Auszeichnung, die er nur wenigen seiner Werke verliehen.

Die Grablegung Christi.

Daß der Ausdruck ergreifenden Seelenleidens unserm Meister in höchstem Maße zu Gebote stand, beweist keines seiner Werke so schlagend wie die Grablegung. Sie ist mit Recht unter die kleine Auswahl der köstlichsten Werke aufgenommen worden, welche den Hauptsalon (Salon carré) der Gemäldegalerie des Louvre schmücken. Das Bild gehörte ursprünglich zur Sammlung des Herzogs von Mantua, für welchen Tizian viele treffliche Werke, namentlich im Jahre 1531 die bewunderte Magdalena ausgeführt hat. Von dort kam es in die berühmte Sammlung Karls I von England, wurde nach dem Tode des unglücklichen Königs von dem als Kunstliebhaber bekannten Kölner Banquier Jabach um 120 Pfund Sterling erstanden und dann für Louis XIV angekauft. Eine Wiederholung derselben Composition, aber nicht von des Meisters Händen, findet sich im Palazzo Manfrin zu Venedig.

Der Leichnam Christi wird, halb vom Bahrtuch umhüllt, am Oberkörper von Nicodemus gehalten, der sich sorglich über ihn

beugt. Joseph von Arimathia hat ihn unter den Knieen gefaßt, indem er einen Blick, in welchem tiefes Mitgefühl sich mit Verehrung mischt, auf das im Tod erstarrte Antlitz des Meisters wirft. Zwischen beiden sieht man den Lieblingsjünger Johannes den rechten Arm des Meisters sanft emporhalten und mit dem Ausdruck der schmerzlichsten Theilnahme nach der gebeugten Mutter des Herrn blicken. Diese folgt dem traurigen Zuge, der sich schon dem Grabgewölbe nähert und ihr das Liebste zu entführen droht. Gram hat ihr Antlitz gefurcht, die verweinten Augen starren trostlos nach dem theuren Angesichte, über welches der Tod seinen Schatten gebreitet hat. Mit gefalteten Händen und zitternden Schritten wankt sie einher, mühsam aufrecht erhalten von Magdalena, deren kräftiger Kopf, von wild aufgelösten Locken umfluthet, sich ebenfalls mit dem Ausdrucke des Schmerzes nach dem Heilande hinwendet.

Man kann der Versuchung nicht widerstehen, diese Darstellung mit der auf dem nicht minder berühmten Gemälde Rafaels in der Galerie Borghese in Rom zu vergleichen, welche dieser in seinem fünf und zwanzigsten Jahre für S. Francesco zu Perugia gemalt hat. Sicherlich kannte Tizian dieses Bild, als er das seinige entwarf. Im großartigen Zuge der Linienführung, im idealen Gepräge der Köpfe mit Rafael zu wetteifern lag nicht in seiner Natur. Er hat den Gegenstand um einen starken Grad realistischer gefaßt. Sowohl der Körper Christi, als auch der Charakter der übrigen Gestalten ist naturgemäßer durchgeführt, und selbst die genaue Wiedergabe der verschiedenen Gewandstoffe ist ein Mittel, welches der Venezianer sich nicht hat entgehen lassen, um den Vorgang dem natürlichen Empfinden des Beschauers näher zu bringen.

Sodann ist seine Gruppirung vorwiegend durch *malerische* Rücksichten bestimmt. Welch' mächtige Wirkung erreicht er durch die großen Gegensätze des fast unheimlich scharfen Lichtes, das auf die unteren Theile des Körpers Christi und den Kopf des Johannes fällt und auch die Gruppe der beiden Frauen noch streift, und des tiefen Schattens, der den Kopf und Oberkörper Christi bedeckt! Ist letzterer gegenwärtig zu undurchsichtig, so bleibt die Wirkung doch im Ganzen eine ergreifende, und beweist, wie Tizian die sinn-

lichen Mittel von Farbe, Licht und Helldunkel meisterhaft zu Vermittlern tief seelischer Stimmungen zu verwenden wußte. Daß ferner die körperliche Handlung des Tragens weit schlichter und natürlicher sich giebt, als in Rafaels Bilde, daß sie sich glücklicher dem geistigen Ausdruck unterordnet, und daß die Mutter in ihrem Schmerz edler aufgefaßt und inniger mit der Hauptgruppe in Beziehung gesetzt ist als bei dem jugendlichen Meister von Urbino, wird man nicht verkennen. Ebenso ist die Landschaft im Bilde Tizians mit den jagenden Wolken und dem scharf durchbrechenden Lichtstrahl in innerlichen Einklang mit dem Vorgange gesetzt, während sie bei Rafael noch in der kindlichen Harmlosigkeit der früheren Zeit wie eine gleichgültige Zugabe erscheint.

Es versteht sich von selbst, daß mit dieser Vergleichung nicht etwa eine Parallele der künstlerischen Bedeutung beider Meister gegeben sein soll. Schon der Umstand, daß das Rafaelische Werk aus der Jugend, das Tizianische aus der reifen Meisterepoche seines Urhebers herrührt, macht eine Gegenüberstellung in diesem Sinne unmöglich. Wohl aber wirft eine solche auf die Verschiedenartigkeit ihres Kunstverfahrens und ihrer geistigen Richtung ein bedeutsames Licht. Wie bei Tizian Alles natürlicher, dem Leben der Wirklichkeit näher erscheint, so ergreifen seine Köpfe auch durch ein mehr individuelles Pathos. Nur Christus als der idealste ist dabei entschieden zu kurz gekommen, da in seinem Kopfe trotz Leiden und Todeserstarrung sich mehr von der geistigen Bedeutung spiegeln müßte, die man hier mit Recht verlangt. Dagegen gehören unter den übrigen Johannes und die Madonna zu den ergreifendsten Darstellungen dieser Gestalten, und erheben sich zu einer Gewalt des Schmerzes, die, wie Kugler bemerkt, gewiß nachmals van Dyck seine edelsten Inspirationen gegeben hat.

Ueber die Zeit der Entstehung dieses Bildes liegen keine bestimmte Angaben vor. Jedenfalls gehört es, wie die breite, meisterhafte Behandlung und die umfassende Anwendung des Helldunkels beweisen, zu den Werken aus seiner vollendeten Meisterschaft. Möglich, daß es in den dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts entstanden ist. Wenigstens haben wir gesehen, daß

Tizian damals Manches für den Herzog Gonzaga arbeitete. Ist das Bild aber identisch mit demjenigen, welches Vasari in Tizians Hause noch nicht ganz vollendet sah, so wäre es aus der späteren Lebensepoche des Meisters, aus seinem sechs und sechzigsten Jahre. Nach dem, was oben bereits über seine andauernde Frische und Schöpferkraft gesagt wurde, enthielte diese Annahme nichts Unwahrscheinliches.

Wie dem auch sein mag, es ist und bleibt eins seiner tiefsten, großartigsten Werke und die vollendetste Composition dieses Gegenstandes, welche wir kennen.

Die Himmelfahrt Mariä.

Die Verherrlichung der Maria, die wir in so vielen trefflichen Werken aus dem goldenen Zeitalter der italienischen Kunst als Gegenstand der Darstellung finden, hat in diesem Hauptgemälde Tizians eine der idealsten Schöpfungen seines Geistes zu Tage gefördert. In keinem seiner Bilder hat er die Madonna wieder in solcher himmlischen Hoheit verklärt. Allerdings malte er denselben Gegenstand noch einmal, und noch jetzt ist jenes zweite Gemälde im Dome zu Verona an seiner ursprünglichen Stelle. Indeß ist die Composition vereinfacht und erreicht an hinreißender Kraft und Fülle der künstlerischen Gedanken nicht dieses erste.

Tizian malte dies großartige Bild für den Hauptaltar der Kirche S. Maria gloriosa de' Frari zu Venedig, und für die hohe Stellung, welche es dort hatte, ist offenbar auch der Augenpunkt des Gemäldes berechnet. Gegenwärtig besitzt die Sammlung der Akademie zu Venedig an dieser Meisterschöpfung ihr gefeiertes Hauptwerk. Wann Tizian es ausgeführt habe, läßt sich mit Gewißheit nicht bestimmen; doch spricht die Gluth und Frische der Behandlung, die Gediegenheit in allen Theilen der Durchführung, die liebevolle Sorgfalt der Vollendung für die besten Mannesjahre

seines Lebens. Nach Ticozzi's Annahme soll es sogar schon um 1515 entstanden sein.

Das Gemälde zerfällt in zwei Gruppen, die aber mit hoher Kunst zu einer einzigen verschmolzen sind. Oben erblickt man in einer himmlischen Glorie, umflossen von Strömen eines wunderbaren Lichtes, die Madonna zum Himmel aufschwebend. Ein rothes Gewand umgiebt ihre majestätische Gestalt, die durch den weit wie ein Segel ausgespannten dunkelblauen Mantel noch mächtiger gehoben wird. Man glaubt den himmlischen Sturm zu fühlen, der diese großartige Erscheinung wie auf Fittigen hinaufträgt. In edelster Bewegung breitet die Königin des Himmels, halb in demüthigem Staunen, halb in begeisterter Sehnsucht, die schönen Arme dem sich öffnenden Himmel entgegen. Die leichte Wendung, welche dabei ihr Körper macht, ist bewundernswürdig erfunden, um den Eindruck eines elastischen, halb schwebenden Stehens zu erreichen. Am herrlichsten aber leuchtet das großartig schöne Gesicht der Madonna, und mit weiser Mäßigung hat der Künstler die Verkürzung desselben so gehalten, daß der Ausdruck des Entzückens, der aus den Augen bricht und die Züge verklärt, nicht verloren geht.

Ueber ihr schwebt Gottvater herab, in bedeutender Verkürzung dargestellt, die Arme segnend wie zum Empfange ausgebreitet. In seinem Kopfe hat Tizian sich offenbar dem von Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle für Gottvater geschaffenen Typus angeschlossen, ohne ihn freilich an Erhabenheit zu erreichen. Sinnig ist es gedacht, wie zwei schöne Engel, der eine mit dem Lorbeerkranz, der andere, größere, mit dem Diadem, zu beiden Seiten schweben. Der letztere scheint innig um die Gunst zu flehen, die Himmelskönigin krönen zu dürfen. Eine Schaar von kleineren Engeln umringt in weitem Kreise die Mittelgruppe. Einige musiciren auf Flöten und Tambourinen, andere weisen in kindlichem Entzücken auf die herrliche Erscheinung hin. Eine köstliche Gruppe rechts singt aus einem breiten Notenstreifen ein himmlisches Quartett; noch andere stützen und halten die Wolkenschicht, auf welcher die Madonna emporgetragen wird. Einen entzückenderen Schwarm von reizenden Kindern kann man nicht sehen.

Die auf der Erde zurückgebliebenen Apostel sind in einer Bewegung, wie sie ein urplötzliches mächtiges Ereigniß hervorruft. Staunen und Bewunderung verbinden sich in ihrem Nachschauen mit Sehnsucht und Begeistrung. Petrus ist, übermannt von der Erscheinung, auf den Rand des Sarkophages niedergesunken, dem die Jungfrau eben entschwebte; in flehendem Aufblicken hebt er die Hände als rufe er: O nimm mich mit! Energischer drückt sich dieselbe Empfindung in der mächtigen Gestalt zu seiner Linken aus, vermuthlich Paulus. Er schreitet kühn (den rechten Fuß sogar in gar zu gewaltsamer Stellung) vorwärts und breitet so leidenschaftlich seine Arme empor, als ziehe ihn eine geheime Gewalt der Verherrlichten nach. Von edelster Begeisterung glühend, blickt der männlich schöne Johannes ebenfalls hinauf und legt wie betheuernd die Hand auf die Brust. Die übrigen stufen sich in entsprechenden Graden des Antheils mit charakteristischer Mannigfaltigkeit ab. Mit wenigen Ausnahmen sind diese Ausbrüche höchster Begeisterung ungezwungen und großartig schön entwickelt. Durch den ganzen mächtigen Zug der Empfindung aber, der Alle erfüllt, hat der Künstler weise die untere Gruppe mit der obern verbunden.

Von der Ausführung ist zu sagen, daß sie alle Vorzüge Tizianischer Kunst im höchsten Maaße vereint. Die Gluth und feurige Kraft der Farbe wird durch ein fein abgewogenes Helldunkel und durch zarte Mitteltöne zu harmonischem Schmelz verbunden. Nie vielleicht, selbst bei Tizian, hat die Farbe wieder eine solche Jubelsymphonie himmlischer Herrlichkeit angestimmt.

S. Peter der Märtyrer.

Martergeschichten sind lange Zeit ein beliebter Gegenstand der christlichen Kunst gewesen und treten schon früh neben den biblischen Vorgängen in den Denkmälern des Mittelalters auf. In dem Maaße, als in der Verehrung der Gläubigen die Gestalten und

die Geschichten der Heiligen sich in den Vordergrund drängen, und die Legende mit ihren reicheren Scenerien die einfacheren Thatsachen der heiligen Schrift überwuchert, nimmt auch die Lust an der Schilderung des Lebens der Heiligen, mithin also der Märtyrer überhand. Was zunächst dazu reizen mochte, ist der hohe Opfermuth, die freudige Entschlossenheit des Christen, für seinen Glauben in den qualvollsten Tod zu gehen. Manchmal verbindet sich damit auch die Absicht, eine wunderbare Errettung aus der Todesgefahr und dadurch wieder die Herrlichkeit und die Macht des Christenthums zu zeigen.

Die Tendenz, solche Gesinnung zu schildern, tritt in den meisten derartigen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts hervor, aber auch schon früher findet man bemerkenswerthe Beispiele. In dem Gemäldecyklus, welchen Spinello von Arezzo (Aretino) gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts an den Wänden des Campo Santo zu Pisa ausführte, sieht man ein Bild, welches das Martyrium des heiligen Ephesus darstellt. Der Heilige sitzt betend, von Flammen umzüngelt, in einem Ofen; aber das Feuer versehrt ihn nicht, und nur seine Verfolger werden durch Blitzstrahlen vom Himmel rings erschlagen. In anderen Gemälden sieht man Marterscenen, oft der widerwärtigsten Art, mit steigender Lust und einem fast befremdlichen Behagen geschildert. Wenn Laurentius auf seinem Roste über einem Feuer langsam gebraten wird; oder Katharina lächelnd zwischen zwei Rädern steht, welche sie zu zermalmen drohen, wie auf einem sorgfältig durchgeführten Bilde des Gaudenzio Ferrari in der Brera zu Mailand; wenn Agatha auf einem Teller ihre abgeschnittenen Brüste präsentirt, wie auf einem feinen Bildchen der Schule Lionardo's im Palast Borghese zu Rom; oder wenn gar Erasmus, wie man es auf einer kostbaren Altartafel Dirck Stuerbouts in S. Peter zu Löwen sieht, mit Gleichmuth sich die Eingeweide aus dem Leibe winden läßt: so sind das Alles nur Beispiele aus Hunderten, die uns eine bedenkliche Entartung des Gefühls, eine Roheit des ästhetischen Sinnes bei höchster technischer Feinheit zu erkennen geben.

Die großen Meister der Blüthezeit, namentlich die Italiener,

haben nur selten Marterscenen gemalt, und niemals die Gräuel einer so raffinirten Grausamkeit. Erst die spätere Zeit, vom Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts an, gefällt sich wieder im Hervorsuchen derartiger Henkerscenen, weil die Kirche damals ein gesteigertes Bedürfniß empfand, auf die Einbildungskraft der Massen durch drastische Mittel zu wirken. Am wenigsten haben die Venezianer sich auf dies Gebiet eingelassen. Die Maler der Erdenlust, des ruhig heiteren Daseins konnten keinen Gefallen an solchen unlustigen Dingen finden, ihr golden klares Colorit scheint dagegen zu protestiren. Von den Märtyrern bringen sie auf Altarbildern am liebsten den heiligen Sebastian an, weil dieser ihnen Gelegenheit bot, einen eleganten nackten Menschenkörper in ihre Gemälde und durch diese in die Kirche einzuschmuggeln.

Tizian hat ein paarmal Marterscenen gemalt. Die bedeutendsten darunter sind die große Dornenkrönung Christi im Louvre, das grandiose Eccehomo im Belvedere zu Wien, die bereits erwähnte Marter des heiligen Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig und das prachtvolle Bild, von welchem hier die Rede ist. Es ist bei Weitem das schönste von den dreien und gilt mit Recht als eins der herrlichsten Werke des Meisters. Er malte dasselbe in der Zeit seiner frischesten Kraft und vollen Entwicklung für die große Kirche der Dominikaner in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, und zwar für den Altar des Petrus Martyr. Es befand sich bis auf den unseligen Brand des Jahres 1867, der es vernichtete, im Besitz dieser Kirche, nachdem es gleich so vielen anderen Kunstwerken Italiens während der napoleonischen Herrschaft die zusammengeraubte Sammlung des Musée Napoléon eine Zeitlang hatte vermehren helfen.

Wenn man einen Blick auf die mächtige Composition wirft, so ist der Inhalt derselben in seiner allgemein menschlichen Gewalt so ergreifend, daß man kaum auf den Einfall kommt zu fragen, welcher specielle Vorfall sich hier begiebt. Genug, ein Wehrloser, dazu ein Mann Gottes, wird hinterrücks von Mördern überfallen und erschlagen. Was kümmert es uns zu wissen, daß dieser heilige Petrus, welcher vorzugsweise „der Märtyrer" genannt wird, im

Jahre 1202 geboren ward, als Mitglied des Dominikaner-Ordens zu hohem Einfluß gelangte, in Oberitalien vom Papst zum Großinquisitor und Ketzerrichter gegen eine Sekte der Manichäer ernannt wurde und im Jahre 1252 auf der Straße von Como nach Mailand durch gedungene Meuchelmörder erschlagen wurde? Diese geschichtlichen Daten sind es nicht, die unser Mitgefühl erregen. Nur die wunderbare Macht, mit welcher Tizian das rein Menschliche einer solchen Situation betont hat, setzt die Saiten unsres Innern in Erschütterung.

In einer gebirgigen Landschaft, hart am Rande eines Waldes hat der Mörder sein dahinziehendes Opfer überfallen. So hoch stand dem Künstler die poetische Wahrheit über der materiellen Wirklichkeit, daß er nicht einmal die Ordenstracht zur Anwendung brachte, sondern ein ideales Kostüm vorzog. Man sieht daran wie an vielen andern Zügen, wie fern der „Realismus" des Tizian von dem liegt, was man heutzutage so nennt. Der Heilige ist durch einen Schlag bereits zu Boden geworfen; sein Gefährte, ebenfalls ein Ordensbruder, entweicht voll wilden Entsetzens, das sich unübertrefflich in der jähen Wendung seines Körpers, dem Angstausdruck des Kopfes, dem stieren Blick und dem wirren Haare ausspricht. Der Mörder, eine gemeine untersetzte Figur, hat den zu Boden gestürzten heiligen Mann beim Gewande ergriffen und holt eben zum wilden Stoß aus, um ihn vollends zu tödten. Da fällt mitten in diese tragische Scene voll Leidenschaft und Graus ein Lichtstrahl vom Himmel, der die Kronen der hohen Bäume durchbricht und bis in das Helldunkel des Dickichts seine Reflexe wirft. Aus der Höhe schweben zwei wunderliebliche Engelknaben herab, um dem Märtyrer die Palme zu bringen. Mit schon brechendem Auge gewahrt dieser die himmlischen Boten und streckt in letzter Kraft die Linke wie beschwörend gegen sie empor. So überstrahlt eine überirdische Glorie die schwarze Schreckensthat, erfüllt den Sterbenden mit dem süßen Gefühl der nahenden Seeligkeit und giebt dem Beschauer jene erhöhte Stimmung, jene Versöhnung, welche der wahren Tragödie nicht fehlen darf.

Wie poetisch und schön dies vom Meister gedacht ist, wie er-

greifend er in wenigen Zügen den ganzen geistigen Inhalt der Handlung entfaltet hat, das brauchen wir kaum zu bemerken. Für Tizians Kunstauffassung ist es aber besonders von Bedeutung, wie er die landschaftliche Umgebung zur Handlung zu stimmen gewußt hat, so daß der Eindruck wesentlich mit auf diesem Elemente beruht. Diese hohen mächtigen Bäume, die fern sich hinziehende Hügellandschaft, die von scharfen Lichtern erhellt wird, das Alles ist hier mit einer Freiheit dem Hauptzweck dienstbar gemacht, wie sie vor Tizian keiner, wenige nach ihm besessen haben.

Die Familie Pesaro,

die Madonna verehrend.

Als die Kunst sich zur charaktervollen Schilderung individuellen Lebens befreite, bot sich ihr zunächst im Rahmen des kirchlichen Andachtbildes erwünschte Gelegenheit, von der neu erworbenen Erfahrung Zeugniß abzulegen. Sie stellte die frommen Stifter einer Altartafel auf dem Bilde selbst dar, wie sie, von ihren Schutzheiligen empfohlen, der jungfräulichen Gottesmutter ihre Verehrung bezeugen. Anfangs unterlagen solche Kirchenbilder noch dem strengen Gesetze symmetrisch-architektonischen Aufbaues, das die gesammte religiöse Kunst beherrschte. In der Mitte auf prachtvollem Throne sieht man dann die Madonna, auf beiden Seiten von Heiligen wie von einer Ehrenwache umgeben; an den Stufen des Thrones knieen, regelmäßig vertheilt, die Donatoren, und zwar meistens die ganze Familie, so daß hinter dem Vater die Söhne in absteigender Reihe vom ältesten bis zum jüngsten, und hinter der Mutter auf der Seite gegenüber ebenso die Töchter auf einander folgen.

Dies gemüthliche Einführen der profanen Familie in den Kreis der heiligen Familie hatte für beide Theile große Bedeutung. Beide Gruppen, die irdische und die himmlische, mußten sich im Ausdruck

und geistigen Gehalt einander nähern. Wenn die geweihten Gestalten der christlichen Verehrung aus ihrer unnahbaren Abstraction, aus ihrem idealen Goldgrunde sich lösten und in dieselbe Räumlichkeit mit ihren demüthigen Verehrern einzutreten sich herabließen, so mußten sie ihnen auch an Leibhaftigkeit der Erscheinung, an voller lebendiger Ausprägung der Persönlichkeit gleich werden. Jene dagegen konnten nicht umhin, von dem idealen Wesen der heiligen Figuren ergriffen zu werden und verlangten daher eine Steigerung und geistige Erhöhung ihres Wesens, wäre es auch nur in dem Ausdruck andachtsvoller Erhebung, der sie in eine reinere Sphäre hinaufträgt. Gleichwohl ist in den Werken des fünfzehnten Jahrhunderts der Bruch zwischen beiden so verschiedenartigen Factoren noch keineswegs ausgeglichen, und die ganze nordische Kunst blieb selbst auf ihrem höchsten Punkte in diesen wie in manchen anderen Beziehungen noch befangen. Holbein's Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Mayer ist bei uns vielleicht das einzige Beispiel einer vollkommenen Lösung der Aufgabe.

Anders die großen italienischen Meister der goldenen Zeit. Wie in Italien das moderne Individuum sich zuerst zur vollen Freiheit des Daseins und zu den edelsten Lebensformen aufschwang, so konnte es dort zuerst von den Malern gleichsam ebenbürtig den heiligen Gestalten gegenübergestellt werden. Nun sieht man die Altarbilder zu voller malerischer Anordnung sich entwickeln. Der Gedanke der architektonischen Symmetrie wird entweder durch freie, rhythmische Wendungen belebt oder macht gar einer völlig ungebundenen Anordnung Platz, in welcher das Gleichgewicht großer Massen und farbiger Gegensätze ausschließlich zur Geltung kommt. Am weitesten gehen darin, eben kraft ihrer Eigenschaft als Coloristen, die Venezianer. Sie ordnen die Gruppen der Heiligen und der Anbetenden in luftiger Räumlichkeit zu einem lebhaft bewegten Ganzen, das nach Art vornehmer Gesellschaften zu einer heiligen Unterhaltung („santa conversazione") sich verbindet.

Vielleicht das herrlichste Werk dieser Art ist unser großes Andachtsbild, das sich links im Schiffe der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig auf einem Seitenaltare befindet. Es verherr-

licht die Familie Pesaro, und zwar mit Beziehung auf einen von einem Gliede derselben über die Türken davongetragenen Sieg. Darauf deutet die lorbeergeschmückte Fahne, welche ein Geharnischter schwingt, indem er einen gefesselten Türken mit heranschleppt. Mit welcher Liebe Tizian dies große Werk ausgeführt hat, erkennt man daraus, daß er dem Fahnenträger seine eigenen Züge gegeben. Die Hauptperson unter den Knieenden ist die vereinzelte Gestalt zur Linken, vielleicht jener Jacopo Pesaro, Bischof von Baffo, [1]) welcher schon unter Papst Alexander VI die Türken siegreich bekämpfte. Ihm gilt zunächst die Aufmerksamkeit der Madonna, die hoch vom Altare herab sich ihm huldreich entgegen neigt; ihm auch der wohlwollende Blick des heiligen Petrus, der für einen Moment sogar sein aufgeschlagenes Gebetbuch vergißt.

Indeß sucht ein anderer Heiliger, S. Antonius von Padua, wenigstens die Aufmerksamkeit des kleinen reizenden Christuskindes auf die rechts knieende Gruppe von fünf Mitgliedern der Familie Pesaro zu lenken. Der Kleine hebt denn auch den Schleier der Mutter von seinem Köpfchen, um besser zu sehen, und will schon mit lustig aufgehobenem Fuße zu den ernsten, ehrenfesten Männern herabschreiten, die so treuherzig den Thron umringen und zum Gebet die Hände falten. Gewiß wackere Staatsmänner, Generale und Prokuratoren von S. Marco, deren die Familie im Laufe des sechszehnten Jahrhunderts manche in ihren Reihen zählte. Mitten unter diesen markigen, scharf ausgeprägten Köpfen blickt ein jugendlich weicher, zarter Knabenkopf heraus. Es ist ein junger Sohn des edlen Hauses, das zeigt die Aehnlichkeit der Züge der hohen Stirn, der leise gebogenen Nase, des feinen Mundes. Das Leben hat noch keine Linie in diese weichen, unberührten Formen gezogen, aber edle, tiefe Gedanken regen sich schon unter dieser Stirn. Der Knabe wendet sich nicht dem allgemeinen Gegenstande der Andacht zu. Sein Blick geht seine eigenen Wege. Er ruhte gewiß, während er gemalt wurde, auf den Zügen des hohen Meisters, der

---

[1]) Vergl. Sansovino, Venetia, città nobilissima. Ven. 1581. f. 66. b., und C. Ridolfi, le maraviglie dell' arte p. 147.

dies Wunderwerk geschaffen und der vielleicht aus der reinen Seele dieses herrlichen Kindes die Begeisterung geschöpft, die in jedem Zuge des köstlichen Bildes lebt, von der holden jugendlichen Gestalt bis zu den reizenden Engeln, die hoch auf luftigem Gewölk sich mit einem großen Kreuze schleppen. Es ist das Symbol des Sieges über die Ungläubigen, hier von der freien Kunst des Malers zu einem Anlaß liebenswürdig heiteren Kinderspieles gewendet.

Von der Pracht der Anordnung, der Herrlichkeit der malerischen Wirkung, dem freien, leichten Aufbau, dem wunderbaren Glanz der Farben zu sprechen ist müßig. Genug, daß es unter den Meisterwerken Tizians eins der vollendetsten ist.

Die ruhende Venus.

Die Begeisterung für die Antike, einer der mächtigsten Hebel in der Lebensentwicklung der Renaissancezeit, hat auf künstlerischem Gebiet eine Fülle der reizendsten und edelsten Schöpfungen hervorgezaubert. Mehr als andre Künstler war es in der Epoche des fünfzehnten Jahrhunderts der große paduanische Meister Mantegna, der diesem Zuge nachgab. In seinen Bildern spiegelt sich der gelehrte, tief eindringende, scharfsinnige Geist der Universitätsstadt, in der er lebte. Die berühmten Zeichnungen des Triumphzuges Cäsars sind von einer fast philologisch-antiquarischen Schärfe im Verfolgen selbst der subtilsten Einzelnheiten. Keiner von seinen Zeitgenossen drang darin nur entfernt so weit vor wie er. Allen übrigen schwebte die antike Mythe wie eine märchenhafte bunte Dichtung vor, deren Grundstimmung sie, minder bemüht um Einzelnes, wiederzugeben suchten. Wie phantastisch schwebt auf dem Bilde des Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz Venus auf ihrem Muschelwagen über die Fluthen, von langen blonden Locken umflossen und von Rosen umflogen, die die Luft erfüllen.

In der Epoche der höchsten Blüthe ist die italienische Kunst getränkt von der Anschauung antiker Bildwerke, deren Lebensfülle und Formvollendung die Meister lehrte, die Natur so groß auf's Wesentliche, Allgemeingültige anzuschauen, daß ihre Werke eine ewige Gültigkeit erlangt haben wie jene. In wie reinem Geiste, mit welcher Frische antiken Lebens hat Rafael in seiner Galatea, umfassender noch in seinen Darstellungen des Lebens der Psyche, die Gestalten des griechischen Olymps zu neuem Dasein heraufgeführt! Das ist keine gelehrte Begeisterung, es ist die völlige sympathische Aneignung der hellenischen Stoffe, ihre Wiedergeburt aus der Kraft eines verwandten, schönheiterfüllten Geistes.

Keinem aber von allen Meistern jener großen Zeit war die Antike so wahlverwandt wie Tizian. Wie er die höchste ideale Verkörperung der venezianischen Sinnesweise war, die vor Allem auf freien Lebensgenuß sich richtete, so mußte ihm für den Ausdruck dieser Stimmung kein Stoffgebiet so willkommen sein wie das antike. Rafael war auch auf diesem Gebiet *inniger* als der Venezianer. Es ist kein Zufall, daß er gerade die *seelenvollste* aller griechischen Mythen verherrlicht hat. Anders schon Giulio Romano, der in ungestümer Thatenlust sich an den Kämpfen der Giganten erfreut und dieselben in kühnen Gestalten an die Wände und Decken des Palazzo del Te zu Mantua hinschreibt. Zu beiden steht wieder Correggio in unverkennbarem Gegensatze, wenn er das nervös aufgeregte sinnliche Leben, den Taumel entzückender Liebeslust verführerisch zu schildern unternimmt.

Tizian stellt sich anders als sie alle zu den antiken Stoffen. Er hat sein langes Leben hindurch unzählige Bilder mythologischen Inhalts geschaffen; aber es kommt ihm dabei stets auf den Ausdruck eines heiteren festlich gestimmten Lebens, auf Darstellung schöner Gestalten in wonnigem Genuß des Daseins an. Er kennt weder die seelenvolle Innigkeit Rafaelischer Psychenbilder, noch den bestrickenden Zauber der Danae's, Leda's und Jo's eines Correggio. Nur ausnahmsweise hat er das Gebiet des letzteren betreten, wie in der Danae zu Neapel, von der uns Vasari erzählt, daß Michelangelo sie sehr bewundert habe. Wo er gesteigerte Lust ausdrücken

will, da ist es das übermüthige Reich des Bacchus, das ihn am meisten anzieht. Gleich nach 1514 finden wir ihn schon in Ferrara damit beschäftigt, ein unfertig gebliebenes Bacchanal Bellini's zu vollenden und ein anderes als Gegenstück zu entwerfen. Zu gleicher Zeit und auf dieselbe Veranlassung entstand das herrliche Bild von Bacchus und Ariadne, welches sich jetzt in der National-Galerie zu London befindet. Im hohen Greisenalter wendet er sich dann noch zu guter Letzt mit wunderbarer Jugendkraft demselben Stoffgebiete zu und malt für Philipp II von Spanien und dessen Gemahlin abermals eine Danae (wahrscheinlich das im Belvedere zu Wien befindliche Bild), eine Venus mit Adonis, Medea und Jason, einen Sisyphus, Prometheus, Tantalus und Tithyus, endlich die Befreiung der Andromeda und den Raub der Europa. Mehrere von diesen Bildern bewahrt noch jetzt das an tizianischen Werken so reiche Museum zu Madrid.

Wenn es bei den meisten dieser Werke auf Handlung oder gar Leidenschaft nicht abgesehen ist, so giebt er doch in keiner anderen Darstellung so einfach anspruchslos die bloße Existenz der Schönheit wie in den sogenannten Venusbildern. Es ist sogar zweifelhaft, ob dieselben vom Meister überhaupt als Darstellungen dieser Göttin gedacht sind. Man sieht nichts Andres als ein schönes Weib in ruhiger Lage auf zarte Linnen hingestreckt. Doch ist meistens ein kleiner Amor dabei, der eine mythologische Deutung rechtfertigt. Wer wird aber diesen Wundern der Malerei gegenüber nach dem Namen fragen? Schön sagt Jacob Burckhardt in seinem „Cicerone" über das köstliche Bild in der Tribuna der Uffizien zu Florenz: „Warum sind dieses ewige Formen, während die Neueren es so selten über schöne Modellakte hinausbringen? Weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung mit einander im Geiste Tizians entstanden und wuchsen. Was auf diese Weise geschaffen ist, das ist ewig. Die wonnig leichte Lage, die Stimmung der Carnation zu dem goldnen Haar und zu dem weißen Linnen und so viel andere Einzelschönheiten gehen hier durchaus in der Harmonie des Ganzen auf, nichts präsentirt sich abgesondert."

Dasselbe gilt auch von unserem Bilde, dessen Original sich im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge befindet. Die Galerie zu Dresden besitzt danach eine alte Copie. Zwei eigenhändige Wiederholungen, die eine sogar mit Tizians Namen bezeichnet, bewahrt das Museum zu Madrid; doch zeigen diese wieder manche kleine Aenderungen in der Anordnung. In sonniger Landschaft ruht auf offnem Altan das herrlichste Weib, leicht auf weiße Linnen und Kissen hingegossen. Der Ausdruck des schönen Kopfes ist voll Unbefangenheit; es ist keine kokette Schaustellung, keine Empfindung der Schuld, kein heimlicher Reiz des Verbotenen darin. Der goldene Rahmen dieser Schöpfung umspannt ein Stück des Paradieses; wer möchte einen unreinen Gedanken hineintragen? Vor ihr, halb von ihr abgewandt, sitzt ein Cavalier mit der Laute. Er scheint sie eben zu fragen, welche Romanze er aus dem vor ihm aufgeschlagenen Notenbuche singen soll. Derweile ist ein schelmischer Liebesgott beschäftigt, der Schönen einen Blumenkranz aufs Haar zu setzen. In dem jungen Manne hat man mit wenig Wahrscheinlichkeit Philipp II erkennen wollen, dessen Geliebte, Prinzessin Eboli, das herrliche Frauenbild vorstelle.

Das Bild ist getränkt mit goldig klarstem Sonnenschein. Die Gestalt ist fast ohne Schatten ganz im vollen Lichte modellirt und hebt sich mit schwellenden Formen von den blendend weißen Tüchern ab. Wer immer dies wunderbare Weib gewesen sei, durch Tizians Kunst ist sie unter die Unsterblichen versetzt.

Himmlische und irdische Liebe.

Die freie Kunstanschauung der Venezianer suchte außerhalb der religiösen und der antiken Stoffe bald ein neutrales Gebiet, auf welchem sie sich ihren poetischen Eingebungen überlassen konnte. Giorgione scheint der erste Meister, der solchen Darstellungen durch

glühende Lebensfülle und phantasievolle Tiefe einen Zauber verliehen hat, welcher sie für alle Zeiten bewundernswerth macht. Manchmal ruhen solche Bilder auf allegorischen Voraussetzungen; manchmal ist es ein novellistischer Gegenstand, der geheimnißvoll sich in ihnen verbirgt: aber stets wird das Gemüth des Beschauers von dem unmittelbaren Reiz höchster Poesie erfaßt und darein wie in einen holden Traum verstrickt. Die ideale Stimmung, welche in den schönsten italienischen Novellen lebt, weht uns aus diesen Wundern der Malerei entgegen.

Auch von Tizian besitzen wir einige der herrlichsten Schöpfungen gerade auf diesem Gebiete. Vielleicht war dasselbe die Freistatt, wo, fern von dem Zwange conventioneller Aufgaben, der Genius des Künstlers aus innerster Ueberzeugung seinen Lieblingsträumereien nachgehen konnte. Die eine dieser Compositionen, unter dem Namen der „drei Lebensalter" bekannt, zeigt in schattenreicher Landschaft einen jungen Hirten neben einem schönen blonden Mädchen auf dem Rasen gelagert. Er scheint sie im Flötenspiel unterrichten zu wollen, und sie blickt mit unschuldiger Hingebung und Treuherzigkeit ihn an. Zur Seite sieht man zwei schlummernde Kinder, über welche unbemerkt Amor hinwegschreitet. Im Hintergrunde ruht ein Greis, der sich der Betrachtung eines Todtenschädels überläßt. Der poetische Gedanke des Bildes ist so einfach natürlich ausgesprochen und dabei so ganz in die lebensvolle Schilderung schöner Wirklichkeit aufgelöst, daß er mit unmittelbarer Kraft der Stimmung sich dem Beschauer mittheilt. Tizian malte nach Vasari's Aussage dies schöne Bild, nachdem er von Ferrara zurückgekehrt war,[1]) also bald nach 1520. Gegenwärtig befindet es sich in der Bridgewater-Galerie zu London.

Noch herrlicher und dabei von eben so reiner idyllischer Anmuth ist das zu besprechende unvergleichliche Bild, welches unter dem Namen der „himmlischen und irdischen Liebe" zu den edelsten Schätzen des Palazzo Borghese in Rom gehört. Die Bezeichnung ist nicht zutreffend, und gewiß hat Jakob Burckhardt Recht, wenn

[1]) Vasari, ed. Le Monnier, vol. XIII, pag. 25.

er[1]) die Gestalten als „Liebe und Sprödigkeit“ erklärt, ein Gegenstand, welcher, wie er hinzufügt, auch früher schon, unter Anderen von Pietro Perugino behandelt worden war.

In reicher Landschaft unter einem dicht schattenden Baume sitzen zwei weibliche Gestalten auf einem marmornen Brunnen, dessen Vorderseite wie an Sarkophagen mit Reliefs bedeckt ist. Schon dieser plastische Schmuck weist auf den Gedanken des Bildes hin: ein schlummernder Amor wird von einer nackten jugendlichen Gestalt, die etwas Bacchantisches hat, mit Geißelhieben aus dem Schlafe geweckt. Die schöne Spröde sitzt, ganz bekleidet mit den prächtigen Gewändern einer vornehmen Venezianerin, selbst mit Handschuhen angethan, zur Linken an den Rand des Brunnens gelehnt. In jungfräulich herbem Stolz wendet sie ihr Gesicht und blickt starr in's Weite. Die reich herabfluthenden blonden Locken sind von einem zarten Myrthenreis als Diadem umgeben. Vergebens plätschert ein reizender Amor dicht neben ihr in heitrem Spiel mit dem Wasser des Brunnens, das vorn aus einer Mündung schimmernd auf den saftigen Rasen strömt. Die stolze Schöne scheint starr und unbewegt; mitleidslos hat sie aus dem Strauß in ihrer Rechten die Rose entfernt und die arme Blume der Liebe zerpflückt auf den Rand des Brunnens geworfen. Und doch, täuscht uns nicht ein prüfender Blick, doch ist in der Haltung des schönen Kopfes Etwas, das auf den inneren Kampf deutet. Das Auge ist abgewandt, aber das Ohr den schmeichlerischen, flehenden Vorstellungen zugekehrt, mit welcher die Liebe selbst, von den beredten Lippen ihrer schönsten Vertreterin, sie innig zu bestürmen scheint. Wie dringend wissen die glänzenden Augen der holden jugendlichen Gestalt, die auf dem anderen Ende des Brunnens sitzt, zu bitten! wie herzlich neigt sie sich der spröden Gefährtin entgegen! wie ist jede Linie des reinen, zarten, anmuthvollen Körpers in seiner gottgeschaffenen Nacktheit, noch gesteigert durch das reich herabwallende rothe Gewand, einer sanften Musik zu vergleichen, die den süßesten Worten als Begleitung dient!

---

[1]) In seinem „Cicerone“ S. 976. b.

In diesen Kampf der Empfindungen, in diese Herrlichkeit entzückender Gegensätze läßt uns der große Meister blicken. Wer denkt da noch an Allegorie? Die stärkste, reinste Gewalt des Lebens, verklärt vom unsterblichen Hauche der Poesie, umfängt das Gemüth und hebt es in eine höhere Sphäre des Daseins.

Die ganze goldige Klarheit, die Frische und Kraft von des Meisters bester Zeit liegt auf dem Bilde. Die liebevoll zarte Vollendung, die zierlich durchgeführte Landschaft bestätigen diese Annahme.

Tizians Tochter.

Wenn Vasari und die anderen römisch-florentinischen Künstler an Tizians Historienbildern mancherlei auszusetzen fanden, so vergaßen sie doch nie hinzuzufügen, daß seine Portraits über alle Maaßen schön und herrlich seien. Wir haben schon gesehen, wie die berühmtesten Männer, die mächtigsten Fürsten seiner Zeit alle von ihm gemalt werden wollten, wie Karl V ihn seinen Apelles nannte. Als der Meister bei seinem Besuch in Rom im Jahre 1540 Papst Paul III gemalt hatte und das Portrait des Firnisses wegen auf der Terrasse an die Sonne gestellt worden war, hielten die Vorübergehenden es für den leibhaftigen Papst und fielen vor ihm auf die Kniee, um den apostolischen Segen zu erhalten. So gewaltig war die Lebendigkeit und Wahrheit der Darstellung.

Manchen seiner Bildnisse liebte Tizian durch symbolische Zuthaten einen allgemeinen, antik-mythologischen Charakter, anderen durch besondre Motive der Bewegung ein genrehaftes Gepräge zu geben. Letzteres tritt auch in dem Bilde hervor, das durch eine alte Ueberlieferung als das Portrait seiner Tochter bezeichnet wird. Wie weit diese Benennung gegründet ist, dürfte sich kaum

mit Sicherheit entscheiden lassen; doch mag sie auf sich beruhen, da in der Sache selbst keine Gründe gegen diese Annahme liegen.

Daß Tizian seine Tochter Cornelia gemalt hat, geht aus jenem Briefe vom 8. Juli 1530 hervor, in welchem Federigo Gonzaga die Gräfin Pepoli bittet, Messer Tizian, „dem seltnen und ausgezeichneten Maler und trefflichen Edelmann", zu gestatten, daß er seine Tochter Cornelia, der Gräfin Kammerfräulein, für den Herzog malen dürfe. Daraus aber den Schluß zu ziehen, daß unser Bild oder eins der mit ihm verwandten Gemälde (deren es mehrere giebt) dies beabsichtigte Portrait sei, wäre etwas zu gewagt, obwohl sich aus dem Umstande, daß der Meister ein anmuthiges Motiv der Bewegung zu Grunde legte, um dadurch seinem Werke eine über den besondern Bildnißcharakter hinausgreifende allgemeine Bedeutung zu geben, eine solche Bestimmung wohl ableiten ließe. Nun erfahren wir aber durch einen bei Gaye (II, S. 375) abgedruckten Brief, welchen am 26. April 1549 die Gräfin Argentina Rangona de' Pallavicini an ihren „Gevatter und wie einen Bruder zu ehrenden" Tizian schrieb, daß er damals ihr ein Gemälde seiner Tochter Lavinia versprochen hatte, an dessen Vollendung sie ihn mahnt. Welche von den beiden ist es nun, die wir vor uns haben: Cornelia oder Lavinia? Es wird schwerlich mit Gewißheit zu entscheiden sein. Doch genug von solchen Zweifeln und Vermuthungen. Dürfen wir uns doch an die entzückendste Wirklichkeit halten! Das schöne Mädchen, eine üppige, reife und doch ganz jungfräuliche Gestalt, hat dem Beschauer halb den Rücken zugekehrt, wendet sich aber mit dem elastisch zurückgeworfenen Kopfe nach ihm hin. Dabei biegt sich der Oberkörper nach hinten, weil sie in beiden hoch erhobenen Händen eine schwere silberne Schüssel mit Früchten emporhält. In diesen Gegensätzen der Bewegung liegt ein Rhythmus, ein Schwung der Linien, und dabei eine Naivetät und Absichtslosigkeit, wie nur die feinste Beobachtung sie in glücklichem Momente der Natur ablauschen kann. Das Gesicht, das sich wie fragend mit den großen dunklen Augen an uns wendet, ist mit seinem feinen Oval, den schwellenden Lippen, dem lockigen Goldhaar, das ein Diadem umspannt, ein Typus der verführerischen Frauenköpfe wie

sie uns stets auf venezianischen Bildern begegnen. Wie oft mag dieses anmuthige Antlitz den Meister zu seinen herrlichsten Schöpfungen begeistert haben! Fast nicht minder anziehend sind die Hände, leicht, zierlich und vornehm gebildet, wie es in Italien selbst bei den Frauen des niederen Volkes die Regel ist. Dabei erscheint die Carnation hier wieder im höchsten Zauber eines sonnig warmen Goldtones, der fast unmerklich mit kühleren Halbschatten sich verbindet und so eine vollendete Modellirung der Formen ergiebt. Die Thaufrische jugendlicher Kraft und Schönheit liegt wie ein durchsichtiger Schleier über der ganzen Erscheinung.

Ein gelbes Damastgewand mit großen Blumenmustern umschließt den Körper fast gar zu stofflich derb und schwer. Darüber fällt ein schleierartiger Ueberwurf herab, der den prächtigen Nacken frei läßt. Tizian hat alle Zufälligkeiten der Zeittracht beibehalten und sie durch die schlichte Behandlung zum kräftigeren Hervorheben der Hauptsache benutzt. Ueberhaupt ist das Energische, Markige, fast Untersetzte der Gestalt unbefangen betont, aber durch die Elastizität und Anmuth der Bewegungen zum Ausdruck der Schönheit erhöht. Der dunkelrothe Vorhang und die vorspringende Mauerecke dienen trefflich zur Steigerung, indem sich die Gestalt um so wirksamer von ihnen absetzt; eine weite hügelige Landschaft schließt das Ganze heiter ab.

Das reizende Bild muß schon zu Tizians Zeiten großen Beifall geerntet haben, denn der Meister hat es mehrmals wiederholen müssen. Unser Original befindet sich im Museum zu Berlin, wohin es 1832 aus der Sammlung des Abbate Celotti gelangte. Ein zweites Exemplar, allem Anscheine nach dem unsrigen nahe verwandt, besitzt ein Mr. Coesfelt zu London. Ein drittes befand sich ehemals in der Galerie Orleans und kam bei der Versteigerung der Sammlung, wobei es mit 400 Pfund bezahlt wurde, ebenfalls nach England. Auf dieser Wiederholung hatte der Künstler dem Mädchen statt der Fruchtschale ein reich mit Edelsteinen geschmücktes Kästchen in die Hand gegeben.

Merkwürdiger als alle diese Bilder ist eine vierte Wiederholung, welche sich im Museum zu Madrid befindet. Hier ward

das Genremotiv zur historischen Scene, die Tochter Tizians zur Tochter der Herodias, und die Früchte in der Schüssel verwandelten sich in das bleiche blutige Haupt des Johannes. In Uebereinstimmung damit hat der Künstler auch die Tracht geändert und anstatt des venezianischen Kostüms eine freiere, idealere Gewandung gewählt. Der Contrast der jugendlich üppigen Schönheit mit dem schauerlichen Todtenantlitz des Bußepredigers muß einen dämonischen Eindruck hinterlassen. Solche Stoffe stehen aber hart auf der Gränze des ästhetisch Erlaubten. Wer die einfache Schönheit ohne Nebenbeziehungen, ohne den pikanten Gegensatz einer so grausigen Zuthat zu genießen weiß, der wird mit uns dem hier vorgeführten Bilde den Vorzug geben.

Dame bei der Toilette.

Dies prächtige Bild hat seinen Platz unter den Meisterwerken, die der „salon quarré" des Louvre als Auswahl des Besten und Schönsten der reichen Pariser Gemäldesammlung vereint. Unter den vielen Bildnissen, welche der große venezianische Meister geschaffen, gehört es zu der auserlesenen Zahl jener unvergleichlichen Werke, in denen eine besondere Wärme jeden Pinselstrich des Malers beseelt zu haben scheint. Weil dies schöne Werk so sichtlich mit Liebe gemalt ist, hat man darin die Geliebte Tizians erkennen zu müssen geglaubt und dem Bilde die Bezeichnung „Titian et sa maîtresse" gegeben. Diese Benennung wird durch Nichts gerechtfertigt: sie ist ebenso willkürlich wie die Annahme, daß das herrliche Frauenbildniß in der Galerie Pitti, ein andres in der Dresdner Sammlung und das überaus reizvolle der Galerie Sciara zu Rom, welches letztere sogar von Palma Vecchio und nicht von unserm Meister herrührt, die Geliebte Tizians darstelle. — Allerdings wissen wir aus einem Briefe desselben an Signor Giovanni Bat-

tista Castaldo, der noch bei Lebzeiten des Meisters erschien und in Bottari's Sammlung wieder abgedruckt ist, daß er für diesen Hofmann und Günstling Kaiser Karl's des Fünften das Bild einer Geliebten, „welche er einst besessen," gemalt hat; welches unter den vielen köstlichen Frauenbildnissen aber darunter zu verstehen ist, wird sich schwerlich ermitteln lassen.

Dagegen macht Ticozzi, gestützt auf Medaillen und zuverlässige Portraits, die Ansicht geltend, daß die hier dargestellten Personen Herzog Alfons der Erste von Ferrara und seine Geliebte, die Signora Laura de' Dianti seien. Diese Dame war von niederer Herkunft, wußte aber durch Schönheit und durch Geist den Herzog so zu fesseln, daß er sie unter dem Beinamen „Eustochia" zu seiner Gemahlin machte, nachdem seine erste Gemahlin, die berüchtigte Lucrezia Borgia, gestorben war. Daß Tizian die Signora Laura gemalt hat, wissen wir durch Vasari, der das Bild eine erstaunenswürdige Arbeit („opera stupenda") nennt. Da nun von diesem Bilde zu Ferrara eine Wiederholung sich findet, welche die Dame fast ganz nackt darstellt, so nimmt Ticozzi an, Tizian habe sie zuerst in jenem Bilde als Geliebte des Herzogs, dann in unserem, bekleidet, als seine Gemahlin dargestellt. Eine Vermuthung, die Manches für sich hat.

Die junge Frau steht am Toilettentische und hält in der Linken ein Fläschchen, während sie mit der Rechten das üppig herabwallende blondlockige Haar emporhebt. Der ruhige Blick ihrer großen dunklen Augen weilt auf dem Bilde der eigenen Schönheit, das aus dem kleinen Spiegel ihr entgegenstrahlt, den ihr Geliebter ihr vorhält. Das volle Licht fällt auf ihre Gestalt und entschleiert jene majestätischen großen Formen, die Tizians Frauengestalten wie ein Geschlecht von Halbgöttinnen erscheinen lassen. Alles ist hier so vollendet, daß man das verwirklichte Frauenideal zu sehen meint, welches Firenzuola in seinem merkwürdigen Vortrag über die weibliche Schönheit den Damen von Prato geschildert hat.[1]) Der

[1]) Vergl. die anziehende Darstellung bei Jac. Burckhardt, die Kultur der Renaissance. Basel 1860. S. 343 ff.

Glanz dieser herrlichen Formen wird noch mehr hervorgehoben durch die im tiefen Halbdunkel liegende Gestalt ihres Begleiters, dessen Blick entzückt auf ihr zu weilen scheint. Nicht zufrieden damit läßt uns der Künstler in dem zweiten Spiegel das edle Frauenbild auch von der Rückseite schauen. Dies ist ein Scherz, den man bei den damaligen italienischen Malern häufig antrifft. Er wurde veranlaßt durch den in jener Zeit lebhafter als je geführten Streit über den Vorrang der Malerei oder der Plastik. Wir besitzen eine Anzahl von Briefen berühmter Künstler, welche dies Thema behandeln. Meistens wird dabei der Bildnerei der Vorrang zugesprochen und besonders hervorgehoben, daß sie die menschliche Gestalt von allen Seiten zeige, während die Malerei nur eine Ansicht gebe. Dem suchten dann die Maler dadurch entgegen zu treten, daß sie durch Anwendung von Spiegeln oder ähnlichen Hülfsmitteln dieselbe Gestalt von mehreren Seiten zeigen. Findet sich doch in der Galerie des Belvedere zu Wien ein Bild Tizians, auf welchem derselbe männliche Kopf zweimal in Profil und einmal von vorn dargestellt ist.

Das Bild gehörte der reichen Sammlung König Karls I von England an und ging für den Preis von 100 Pfund Sterling in den Besitz des bekannten Kölner Banquiers und Kunstfreundes Jabach und von da in die Sammlung Ludwigs XIV über. Stellt es wirklich die Geliebte des Herzogs von Ferrara vor, so muß es um 1520 entstanden sein, da Alfons erste Gemahlin Lucretia Borgia 1519 starb. Diesem Zeitraum entspricht auch die bei aller Freiheit überaus sorgfältige Durchführung.

Tizian's Selbstportrait.

Was sämmtliche Bildnisse Tizians, so unzählige er deren gemalt hat, auszeichnet, das ist die wunderbare Kraft und Lebensfrische, welche sie athmen, die überzeugende Wahrheit des Daseins,

mit welcher sie erfüllt sind. Mit ihm erst erreicht das Portrait den vollkommen ebenbürtigen Rang, der es neben die anderen Kunstgattungen gleichberechtigt hinstellt. Wer von seinen Zeitgenossen in demselben Gebiete Großes geleistet hat, verdankt seinen Werken die freie, geniale Auffassung, und selbst die schönsten Bildnisse Rafael's tragen diese Einwirkung unverkennbar an der Stirne.

Die Bildnißmalerei ist so gut eine Tochter der neuen Zeit, wie die Landschaftsdarstellung. Das Mittelalter kannte weder die Natur noch die Persönlichkeit. Das bewußte, sich als selbstberechtigt begreifende Individuum tritt erst mit der neuen Zeit in den Vordergrund des Lebens, der Geschichte. Was an einzelnen Bildnißdarstellungen der früheren Epochen vorhanden ist, trägt ein ganz allgemeines typisches Gepräge. Die Reihe von Standbildern der französischen Herrscher von der Merowingerzeit an, welche Ludwig IX im dreizehnten Jahrhundert für die Grüfte von St. Denis anfertigen ließ, beweisen, wie wenig Ansprüche an Aehnlichkeit man damals bei solchen Werken erhob. Erst mit dem fünfzehnten Jahrhundert dringt der Sinn für treue Auffassung des Besonderen siegreich durch, und in Italien, vornehmlich in Florenz und Pisa, sieht man ganze Cyklen von Fresken, welche Heiligengeschichten darstellen, im Grunde aber den Vorgang der Bibel oder Legende nur als Vorwand für die Anbringung einer Menge berühmter Zeitgenossen in voller Lebenswahrheit ausbeuten. So malten, um nur an einige der Bedeutendsten zu erinnern, Benozzo Gozzoli, Masaccio, Ghirlandajo, Filippino Lippi.

Wenn damals auch das Einzelportrait gelegentlich vorkommt, so bildet das noch die Ausnahme. Auch erkennt man in einer gewissen Schärfe und selbst in mancherlei Unbehülflichem noch die Unsicherheit der Anfänge. In höherer Freiheit faßte zuerst Lionardo da Vinci das Individuum auf, und bald folgten die Venezianer, indem sie die Energie in der Beobachtung der Natur dieser Gattung zu Gute kommen ließen. Aristokratieen sind vorzugsweise geeignet, die Bildnißmalerei zu pflegen, weil in ihnen die Bedeutung der Persönlichkeit am meisten anerkannt wird; so ist es nicht zufällig, daß in England von jeher kein Zweig der bildenden Kunst so ge-

schätzt worden ist, wie die Portraitdarstellung; so ist es noch weniger zufällig, daß in Venedig diese Gattung der Malerei zur glänzendsten Blüthe gelangte.

Was nun Tizian zu einem der ersten Bildnißmaler aller Zeiten macht, das ist die Kunst, der Einzelerscheinung diejenigen Züge abzulauschen, welche gleichsam das Fundament des Charakters, den Inbegriff des geistigen Wesens ausmachen. In seinen Gestalten ist nichts Unwesentliches, Zufälliges. Mit seinem psychologischen Blick hat er, was in der Wirklichkeit vereinzelt, zerstreut, durch das Leben oft verwirrt und theilweise unkenntlich gemacht erscheint, in einen Brennpunkt zusammengefaßt und daraus seine Charaktere so hingestellt, wie die Natur sie gewollt, sie gedacht hat. So real er die volle Zuständlichkeit mit allen ihren Aeußerungen zu ergreifen weiß, so wenig ist er „Realist" in dem Sinne unserer Zeit. Er setzt die Individuen kraft seiner herrlichen Kunst in eine höhere Sphäre der Existenz, indem er ihnen die Vollkommenheit zurückgiebt, die sie haben sollten; er adelt wie ein König „von Gottes Gnaden" aus seiner Machtfülle jeden, der ihm gefällt, indem er ihm mit seinem Pinsel den Adelsbrief schreibt. Freiheit der Haltung, edle lebensvolle Existenz, sprühende Kraft des Geistes sind in jedem seiner Portraits, und jedes erhält durch die klare glühende Farbe, und besonders durch die meisterhafte Behandlung der Carnation eine unvergleichliche Gewalt der Wirklichkeit.

Als Beispiel nennen wir das auf dem Berliner Museum befindliche eigene Bildniß des Meisters. Es ist ein Werk seines hohen Alters. Eine schwarze Sammtmütze bedeckt das spärliche Haupthaar, das die hohe, mächtig gebaute Stirn frei läßt. Der lange, volle Bart ist eisgrau; aber welche Energie noch in dem fest geschlossenen Munde! welch feuriges Blitzen dringt unter den buschigen Brauen aus den dunklen Augen hervor! Es ist eine Erscheinung wie jene Patriarchen des alten Bundes, die wie Felsen im Sturm der erregten Volksmassen standen, unter Donner und Blitz mit dem Höchsten verhandelten und selbst mit dem Engel des Herrn zu ringen sich vermaßen. Solche unverwüstliche Urkraft liegt in dem Kopfe. Ein schwerer Pelzmantel hüllt die Gestalt ein,

und über die Brust fällt dreifach die goldene Kette des Ritters herab. Mit der einen Hand stützt er sich auf einen Tisch. Uebrigens sind die Hände in dem breit und kühn hingeworfenen Bilde nur skizzenhaft behandelt.

Das Bild gelangte aus der Solly'schen Sammlung in den Besitz des Berliner Museums. Ein anderes eigenhändiges Portrait des Meisters bewahrt die Galerie des Belvedere zu Wien; ein drittes, gleich dem unsrigen im hohen Greisenalter gemaltes, das Museum zu Madrid. Endlich findet sich in der Sammlung der Malerbildnisse in den Uffizien zu Florenz das treffliche Selbstportrait, welches der Meister etwa in seinem zwei und sechzigsten Jahre, laut Vasari's Bericht, gemalt hat.

Wir schließen unsere Charakteristik des Meisters mit der kurzen Schilderung, welche Dolce, sein Zeitgenosse, von dem Menschen Tizian uns hinterlassen hat. „Er war voll Bescheidenheit, von anziehender Erscheinung, lobte jeden Mann von Verdienst, verstand sehr schön zu sprechen und zeigte in allen Dingen den trefflichsten Geist, das beste Urtheil. Gefällig und mild von Natur, freundlich und von angenehmen Sitten, wußte er jeden, der nur einmal mit ihm sprach, so zu bezaubern, daß er ihn für immer lieben mußte."

Die Frauen in der Kunstgeschichte.

Vor einiger Zeit erschien ein Büchlein, welches unter dem Titel: „Die Frauen in der Kunstgeschichte“ die Betheiligung des weiblichen Geschlechtes an der Entwicklung der bildenden Künste zu schildern unternahm.[1]) Der Verfasser war sichtlich bemüht gewesen, ein recht glänzendes Gemälde zu entwerfen; es hatte ihm dazu weder an Begeistrung, noch an kunsthistorischen Kenntnissen gefehlt.

Ein glücklicher Griff! wird Mancher sagen; ein reizender Stoff! das schöne Geschlecht selbstthätig im Reiche des Schönen: welch anziehendes Bild muß sich da ergeben! — Doch entsprach der Erfolg solchen Erwartungen nicht. So poetisch der Gegenstand auf den ersten Blick erscheinen mag, so wenig ergiebig ist er für die nähere Betrachtung. Zwar kann man so ziemlich ein ganzes Tausend von Künstlerinnen im Verlauf der Kunstgeschichte nachweisen; aber mit Ausnahme einiger Weniger, deren Lebensgeschichte noch dazu interessanter ist als ihre Werke, läßt sich über die Arbeiten dieser kunstgeweihten Damen nicht gar viel sagen. Nicht als ob es unter ihnen an achtungswerthen Talenten gefehlt hätte; oder als ob nicht eine gute Anzahl anmuthiger Werke von Frauenhänden zu finden wäre. Aber der Kreis, innerhalb dessen die weibliche Begabung ausschließlich Anerkennenswerthes hervorzubringen vermochte,

---

Nach einem am 16. Januar 1862 im Großrathssaal von Zürich gehaltenen Vortrag in erweiterter Form selbständig erschienen bei Ebner & Seubert, Stuttgart 1862. Abermals überarbeitet und erweitert 1868.

[1]) Die Frauen in der Kunstgeschichte. Von Dr. Ernst Guhl. Berlin 1858.

ist ein sehr enger und liegt noch dazu außerhalb der höchsten Sphären künstlerischen Schaffens.

Halten wir eine kurze Umschau. Unter der Schaar der Architekten werden wir keine weibliche Gestalt finden. Das Hantieren mit dem schweren Material der unorganischen Natur überlassen die Frauen gern dem derberen Manne. Wissen sie ja doch, daß ihrer eine ganz andere Aufgabe wartet: daß sie, wenn der Baumeister das Haus vollendet hat, drinnen mit ordnendem, sorglichem Sinne einzurichten, es mit allen weiblichen Tugenden zu schmücken haben, um dem Gebäude Seele und Inhalt zu geben, um seinen Räumen das Gepräge wohnlicher Gemüthlichkeit zu verleihen. So sind und bleiben sie doch die besten Baumeister der inneren Häuslichkeit und brauchen die Architekten um ihren steinernen und hölzernen Ruhm nicht zu beneiden.

Auch mit der großen Sculptur, dieser ersten, unmittelbarsten Tochter der Baukunst, haben die Frauen wenig zu schaffen; ich wüßte nur die einzige Sabina, angeblich die Tochter Meister Erwins von Steinbach, die ihrem Vater bei der plastischen Ausschmückung des herrlichen Straßburger Münsters geholfen hat. Sie war ohne Zweifel eine gute Tochter und eine gute Bildhauerin zugleich. Letzteres freilich wurde ihr erleichtert in einer Zeit, die sich mehr von einem allgemeinen Begriff des Körperlichen leiten ließ, und die in den Gestalten mit einer bloßen Ahnung der wirklichen Verhältnisse und einem poetischen Hauch idealer Anmuth und Lieblichkeit sich begnügte. Hätte man damals strenge anatomische Studien, naturwahre Durchführung der Körper verlangt, so möchte Sabina wohl den Meißel niedergelegt haben. In den kleineren plastischen Künsten, namentlich in den nachbildenden, sind dagegen manche Frauen mit Auszeichnung thätig gewesen. Es giebt namhafte Stempel- und Steinschneiderinnen, oder solche, die in Wachs bossirt und ähnliche Kleinkünste mit Ruhm betrieben haben. Nicht minder darf man einer Reihe tüchtiger Künstlerinnen gedenken, die im Fache der Kupferstecherei Ausgezeichnetes geleistet — ich erinnere nur an die treffliche Claudine Bouzonnet Stella — und es ist recht sehr zu beklagen, daß kunstübende Frauen heutzutage so selten diese

gediegenste aller Nadelarbeiten pflegen, für welche sie vermöge der natürlichen Anlage des weiblichen Geschlechts zu liebevoller Nachbildung vorzüglich befähigt erscheinen.

Aber das Hauptfeld für weibliche Thätigkeit in den Künsten ist und bleibt doch die Malerei. Hier haben wir weitaus die Mehrzahl jener Künstlerinnen zu suchen. Freilich auch hier nicht in den Hauptgattungen, nicht in der großen historischen Composition, nicht in umfangreichen Oelbildern oder gar Fresken. Die Natur der Sache weist den Frauen die kleineren Zweige der Malerei zu, beschränkt sie auf ein Stoffgebiet, in welchem es sich nicht um Darlegung eines gedankenvollen Inhalts, sondern um natürliche Schilderung des Gegenständlichen handelt. Das Bildniß, die Landschaft, das Thierstück, Blumenstück und Stillleben sind die Kreise, in denen sich weibliches Talent am glücklichsten bewegt hat. Doch werden wir uns auch da nach Leistungen ersten Ranges nicht immer mit Erfolg umschauen. Im Portrait fehlt jene große Auffassung, die den einzelnen Menschen gleichsam im Reflex seiner Zeit, im Lichte der Idee zu zeigen vermöchte; das Sinnige, Zarte, Anmuthige überwiegt und leitet deßhalb auch auf die verwandte Technik der Pastell- und Miniaturmalerei hin. Indeß will ich nicht versäumen hinzuzufügen, daß jener große Maßstab auch bei den Bildnissen der männlichen Vertreter des Portraits heutzutage nur ausnahmsweise angelegt werden darf, wie denn unsre jetzige Kunst, der großen Masse nach, mehr weiblichen als männlichen Charakter zeigt. Daß die Frauen vorzüglich in der Miniaturmalerei von jeher sich ausgezeichnet haben, dafür lassen sich zahlreiche Beispiele anführen, vom zwölften Jahrhundert an, wo Herrad von Landsberg, die Aebtissin des elsassischen Klosters S. Odilien ihren hortus deliciarum mit feinen Bildern schmückte, bis zu Margarethe van Eyck, der Schwester des berühmten Brüderpaares, von welchem die Erneuerung der Malerei im fünfzehnten Jahrhundert ausgehen sollte, und bis zu jener Tochter des Gerhard Horebout, von welcher Dürer im Tagebuche seiner niederländischen Reise sagt: „Item Maister Gerhart Illuminist hat ein Töchterlein bei achtzehn Jahr alt, die haist Susanna, die hat

ein Plätlein illuminirt, ein Salvator, dafür hab ich geben 1 fl., ist ein groß Wunder, das ein Weibsbild also viel machen soll."

In der Landschaft herrscht bei den Frauen ebenfalls das Milde, Weiche, nicht ohne Hinneigung zum Sentimentalen; auch im Thierstück kommen nur ausnahmsweise Meisterwerke vor wie in unseren Tagen Rosa Bonheur sie geschaffen hat. Am glücklichsten zeigt sich die weibliche Begabung im Blumenstück, das mit vollendeter Schönheit und Gediegenheit von Frauen — wer denkt nicht an Rachel Ruysch? — behandelt worden ist; eigentlich das einzige Kunstgebiet, in welchem sie ganz ebenbürtig mit den Männern gewetteifert haben. Wie im Leben so machen sie auch in der Kunst das schöne Wort des Dichters wahr:

„Sie flechten und weben
Himmlische Rosen in's irdische Leben."

Bezeichnend ist dagegen, wie leicht die Frauen beim künstlerischen Schaffen in Extreme verfallen, sobald sie ihr eigentliches Gebiet überschreiten. Ich erinnere an die begabte Artemisia Gentileschi, die in einem Bilde der Uffiziengalerie zu Florenz die Judith dargestellt hat, wie sie dem Holofernes das Haupt vom Rumpfe säbelt, ein Werk, das man eher einem Henkersknecht als einer Dame zuschreiben sollte, mit einer solchen Lust am Entsetzlichen ist der Gegenstand aufgefaßt.

Täusche ich mich nicht, so scheint die selbstthätige Theilnahme der Frauen an der Kunst vorzugsweise in solchen Zeiten zu erwachen und zuzunehmen, wo die von der strengeren Gelehrsamkeit in langer Arbeit gewonnenen Resultate zum Eigenthum eines größeren Kreises geworden sind; wo in Folge dessen eine höhere allgemeine Bildung sich überallhin verbreitet; wo in einer verfeinerten Geselligkeit das weibliche Geschlecht den Mittelpunkt einnimmt und sich an den geistigen Interessen der Männer lebhaft betheiligt. Solche Zeiten sind aber in der Regel nicht die Epochen eines großartigen künstlerischen Schaffens, das als Grundlage eine naivere Anschauung, eine frische Unmittelbarkeit des gesammten Lebens verlangt. Was Wunder daher, wenn die künstlerische Thätigkeit der Frauen

genau in dem Maaße zuzunehmen scheint, als die Bedeutung der Kunst abnimmt, als die großen idealen Aufgaben zurücktreten, und das Interesse an der bloßen Darstellung der Natur und an einer zierlichen, das Auge bestechenden Technik sich steigert. Zu Lionardo's, Michelangelo's, zu Rafaels und Tizians Zeit findet man nur untergeordnete Künstlerinnen. In den Tagen Raphael Mengs' giebt es eine Angelika Kaufmann, eine Elisabeth Lebrun, die zu den Besten ihrer Zeit zählen. Aber die Zeit selbst zählt zu den schwächsten Epochen der Kunstgeschichte. Das ist nicht ohne tiefere Bedeutung und giebt Aufschlüsse über die Gränzen des weiblichen Berufes. Und damit hängt dann innig zusammen, daß die Frauen in der Kunst niemals eine neue Richtung begründet, sondern nur in liebevoller Hingabe das Ueberlieferte weitergebildet haben; man müßte denn jene griechische Jungfrau, die Tochter des Töpfers Dibutades, ausnehmen, die nach der Sage die Erfinderin des Reliefs wurde, indem sie den Schattenriß ihres abreisenden Geliebten mit Kohle auf die Wand zeichnete und ihrem Vater Veranlassung gab, den Umriß mit Thon auszufüllen. Lassen wir das poetische Mährchen einen Augenblick als geschichtliche Wirklichkeit gelten; es enthält eine Wahrheit, die uns in allen Epochen der Kunstgeschichte bestätigt wird. Die nämlich, daß die große Mehrzahl der Künstlerinnen durch persönlichen Einfluß, sei es durch das Beispiel des Vaters oder Bruders, sei es durch die Anleitung des Geliebten oder des Gatten zur Kunst geführt worden sind. Erwägt man, daß die Frauen, „mehr an die Familie und den engen Kreis der Häuslichkeit gebunden, auch von dorther meist den Anstoß zu besonderen Neigungen empfangen;" bedenkt man ferner, „wie leicht aus dem Lehrer der Geliebte und Gatte wird, und wie leicht sich zwischen der Tochter eines Malers und dessen Schülern ein zartes Verhältniß entspinnt" (siehe Guhl S. 8 und 9), so kann man sich über jene Thatsache nicht wundern. Sie scheint aber dafür zu sprechen, daß in sehr vielen Fällen die Liebe zur Kunst bei den Frauen nicht gerade aus der Begeisterung für die Sache, sondern aus einer anderen Quelle geflossen ist, die freilich an sich nicht minder mächtig, tief und rein ist, aber doch nicht nothwendig in die Kunst zu münden

braucht. Während wir von jungen Männern im Laufe der Kunstgeschichte oftmals hören, daß sie unter den widerstrebendsten Verhältnissen, gegen den Willen der Aeltern und Verwandten, dennoch, wie von einer Gottheit getrieben, sich der Kunst gewidmet und Großes geleistet haben, weiß man unter den Frauen nur ausnahmsweise als das einzige ähnliche Beispiel die männlich kühne Marie Sibylla Merian zu nennen. Während die großen Künstler häufig auf das stille Glück der Familie verzichtet haben, um mit ungetheilter Gluth sich dem Cultus der Kunst hinzugeben, findet man unter den Künstlerinnen „nur zehn, die, der Kunst wegen, der Liebe und Ehe ganz entsagt und sich ins Kloster begeben haben;" einer elften ist es noch in der zwölften Stunde wieder leid geworden, und sie hat das Kloster mit der Welt und dem Leben vertauscht. (Guhl, S. 10.)

Dagegen wird uns die Mehrzahl der Künstlerinnen als brave Töchter und Schwestern, treue Gattinnen und zärtliche Mütter geschildert. Sie haben über Pinsel und Palette nicht die Sorge für den Mann und die Kinder, über den Farbentöpfen nicht die Kochtöpfe, über der aufgespannten Leinwand nicht die im Kasten liegende vergessen, und dabei oft mit ihrer künstlerischen Geschicklichkeit das wankende Hauswesen aufrecht erhalten. Ich meine, das sei Ruhmes genug, das seien die ächten Lorbeeren für die Frauen, und solchen Thatsachen gegenüber könnten sie es leicht verschmerzen, wenn sie in der Kunst eine bescheidene Rolle spielen. Wir Männer aber haben uns am wenigsten darüber zu beklagen, daß es so ist, und daß die eigentliche Größe der Frauen in der Pflege des Hauses wurzelt. So lange sie so vortreffliche Töchter, Gattinnen und Mütter sind, mögen wir, dünkt mich, es leicht ertragen, wenn sie keine Rafaels und Michelangelo's werden.

Wollen wir aber darum die künstlerische Thätigkeit der Frauen zurückweisen? oder gar durch unsre Betrachtungen wie ein niederschlagendes Mittel gegen weibliche Selbstbethätigung am künstlerischen Leben wirken? Das sei ferne, und ich fürchte nicht, so völlig mißverstanden zu werden. Verfolge ich doch mit lebendigem Antheil die in jüngster Zeit überall hervortretenden Bestrebungen, welche

auch für das „schöne Geschlecht“ eine thätige Betheiligung am Reiche des Schönen in den bildenden Künsten herbeiführen wollen. In der That dürfen wir solche Regungen zu den verheißungsvollen Zeichen der Zeit rechnen. Denn nicht bloß wird der modernen Frauenbildung, welche auf ästhetischem Gebiete bis jetzt sich einseitig genug auf Musik und Poesie beschränkte, dadurch eine größere Vielseitigkeit gewonnen, eine kräftigere Kost geboten, sondern es wird auch die einzig sichere Basis gelegt für jene Allseitigkeit der ästhetischen Bildung unsres Volkes, die als ein tiefes Bedürfniß edler nationaler Kultur bezeichnet werden muß. Wir Deutsche sind bei aller idealen Anlage doch in Entwicklung unsres ästhetischen Vermögens weit zurückgeblieben, und nicht eher wird dem nationalen Geiste die Dämmerung des Schönen aufgehen, bis nicht im Gemüthe unsrer Frauen die ästhetische Anschauung feste Wurzeln geschlagen hat. Weit entfernt also, das weibliche Geschlecht vom ernsten Betreiben des Studiums bildender Kunst abzuschrecken, habe ich nur die Gränzen weiblicher Begabung andeuten wollen. Je unbeirrter dieselbe sich auf ihrem naturgemäßen Boden bewegt, desto gewisser wird sie noch manch anmuthiges Werk schaffen, und ich werde der Erste sein, solches anzuerkennen und mich daran zu erfreuen.

Wenn es aber trotz alledem nicht zu läugnen ist, daß man die Künstlerinnen aus der Kunstgeschichte streichen könnte, ohne eine empfindliche Lücke im Entwicklungsgange zu erhalten — wie ja auch ein Bau darum unerschüttert stehen bleibt, wenn man ihm einige seiner reizenden Verzierungen nimmt — so ist doch nicht minder gewiß, daß die ganze Kunstgeschichte in ein ödes Nichts zusammenbräche, wenn man die Frauen aus ihr entfernte. Ich meine nun nicht die Frauen, welche gemalt haben, sondern die, welche sich haben malen lassen. Das scheinen mir die wahren Frauen in der Kunstgeschichte; die Licht- und Glanzpunkte, ohne welche Alles ein graues Einerlei bliebe, ohne welche nie einem Künstler die Erscheinung der Schönheit aufgegangen wäre. Sind die Frauen doch, selbst in den rohesten Zeiten, die Trägerinnen der Sitte und Anmuth gewesen; haben sie doch zuerst den göttlichen Funken geweckt, der in der Menschenbrust als Keim alles Edlen geborgen liegt;

haben in ihrem stillen Walten jene Harmonie und Schönheit in die Wirklichkeit eingeführt, welche der Kunst als Ziel vorschwebt! Sie selber sind „das Kunstwerk des Lebens;" was brauchen sie erst zu Pinsel und Palette ihre Zuflucht zu nehmen? Das weibliche Ideal, wie es sich in den verschiedenen Zeiten und Völkern, in den einzelnen Meistern gespiegelt hat, ist der reichste und schönste Inhalt der Kunstgeschichte. Seine Entwicklung zu betrachten bleibt eine der dankbarsten Aufgaben für den Forscher. Es sei mir gestattet, mit wenigen Strichen in engem Rahmen einige Andeutungen zu einer Geschichte des weiblichen Ideals zu versuchen.

Wenn es wahr ist, daß die Stellung der Frauen einen Maßstab für die Kulturstufe und den moralischen Zustand eines Volkes abgiebt, so wird man es uns civilisirten Europäern nicht verdenken können, wenn wir die Mehrzahl der altorientalischen Völker in dieser Beziehung nicht gerade mit günstigen Augen betrachten. Nationen, bei denen das Weib nur als Spielzeug oder Sklavin des Mannes angesehen wird, erscheinen nicht eben sehr geeignet für eine Würdigung des sittlichen Werthes der Frauen. In den assyrischen und persischen Monumenten begegnen uns keine weiblichen Gestalten, mit Ausnahme solcher Scenen, in denen fremde Völker vorgeführt werden. Dort scheint also die orientalische Absperrung der Frauen schon in früher Zeit streng beobachtet worden zu sein. Am ersten sollte man noch bei den Indern eine ideale Auffassung des weiblichen Geschlechtes erwarten. Tritt uns ja in ihrer Poesie manch anmuthige Gestalt, wie die berühmte Sakuntala, mit ächt weiblichem Liebreiz entgegen. Wer aber in den zahlreichen Bildwerken indischer Kunst eine ähnliche Schönheit in der Schilderung der Frauencharaktere suchen wollte, würde sich arg täuschen. Von der Sinnigkeit, der gemüthvollen Wärme der Empfindung, die in den Gestalten der Dichtung lebt, finden wir in der bildenden Kunst der Inder Nichts wieder. Nur ein passives Traumleben dämmert in ihren gar zu sinnlich weichen, schwerfällig üppigen Frauengestalten, ein Beweis, daß nicht genug Kraft und Mark geistiger Charakteristik vorhanden war, um zur Ausbildung plastisch bestimmter, innerlich bewegter Gestalten sich zu erheben. Und dieselbe verschwimmende

Weichheit, derselbe Mangel an Muskel- und Willenskraft verbreitet sich auch über die männlichen Gestalten und entzieht der gesammten indischen Bildnerei den Stempel eines geistig erregten Lebens.

Anders finden wir es bei den Aegyptern. Da werden schon in den Gräbern von Memphis, im dritten Jahrtausend vor Christo, uns mit der Ausführlichkeit naiver Chronisten, die mannichfachen Beziehungen des Privatlebens jenes uralten Volkes geschildert. Verständig, regsam, in Arbeit und Genuß sehen wir beide Geschlechter mit einander verkehren. Statt der zerfließenden Weichheit indischer Gestalten erfreut uns ein muskelkräftiger, elastisch gebauter, beweglicher Menschenschlag. Aber der nationale Gesammttypus beherrscht den individuellen, wie in der Gemeinsamkeit äußerer, praktischer Zwecke und Beschäftigungen der Ausdruck eines besonderen geistigen Lebens nicht aufkommt. Bei der treuen, naturgemäßen Abspiegelung des äußeren Daseins kann daher von idealer Auffassung nicht die Rede sein. Die Aegypter sind in diesen Sittenschilderungen überhaupt so weit von idealisirenden Absichten entfernt, daß nicht selten uns Darstellungen begegnen (besonders in den Monumenten von Theben), wo selbst die Frauen beim frohen Mahle sich im Genuß von Speise und Trank stark übernehmen und vor unsern Augen an den unvermeidlichen üblen Folgen zu leiden haben. Wenn solche Scenen nicht gerade erhebend wirken, so dürfen wir um so weniger unterlassen, auf andere Bildwerke hinzuweisen, die uns die Aegyptierinnen von anziehenderer und löblicherer Seite zeigen. Dazu gehören besonders jene oft wiederkehrenden Monumente verstorbener Gatten, welche still und freundlich vor sich hin lächelnd neben einander sitzen, wobei die Frau zärtlich ihren Arm um den Nacken des Mannes legt und nicht selten ihre kleinen Sprößlinge sich zwischen die Eltern schmiegen. Spricht uns hier wenigstens ein gemüthlicher Ausdruck an, so wird dagegen von der Fähigkeit der ägyptischen Kunst zu Idealbildungen die Form ihrer Götterstatuen kein günstiges Zeugniß ablegen. Wenn die Göttin Neith mit dem Haupt einer Löwin, Hathor gar mit einem Kuhkopfe dargestellt wird, so drückt sich darin das Unvermögen aus, dem menschlichen

Antlitz seine geistige Bedeutung abzugewinnen und diese für die ideale Charakteristik der Götter zu verwenden.

Erst die Griechen bringen ein neues Leben in die Kunst, das des Geistes, des Gedankens. Bei ihnen schwindet das phantastisch-barocke Wesen des Orients und macht einer menschlich klaren, schönen Bildung Platz. Der Mensch wird frei von den überlästigen Banden, mit welchen dort die Naturgewalt ihn umstrickt hielt. Er gelangt zum Bewußtsein, zum reinen Gefühl seines Werthes. In demselben Maße steigert sich die Erkenntniß von der Bedeutung der Frauen, und wenn dieselben auch im öffentlichen Leben nur in bedingtem Grade, nur bei besonderen Anlässen hervortreten, so dürfen wir ihr Walten im Innern des Hauses darum vielleicht nur für desto einflußreicher halten. Wüßten wir keinen anderen Beweis dafür, so brauchten wir nur die Reihe idealer Frauengestalten heraufzubeschwören, welche die griechische Kunst hervorgebracht hat. Hera mit dem Diadem auf der königlichen Stirn und dem Blick voll strenger Hoheit, wie Polyklet sie geschaffen, das Urbild einer Frau und Königin voll unnahbar feierlicher Würde. Pallas Athene, die kluge Tochter des Zeus, die ernste, hochverständige Jungfrau, die Göttin der Weisheit und des Rathes, deren unvergleichliches Bild die Meisterhand des Phidias in's Leben gerufen hatte. Artemis, die strenge keusche Jungfrau, die reine Schwester des Lichtgottes Apollo, und endlich Aphrodite, die meerentstiegene, schaumgeborne Göttin der Anmuth, durch deren Schönheit die weiche Hand des Praxiteles den harten Stein zu unsterblichem Leben erweckte. Lauter ewige Gestalten von unvergänglicher Bedeutung, die nach Jahrtausenden noch den Beschauer mit dem Gefühle reinsten Glückes erfüllen und von der erhabenen Anschauung des Volkes zeugen, das sie geschaffen hat. Und diese reiche Quelle von Schönheit fließt fast unerschöpflich bis in die spätesten Zeiten römischer Herrschaft. Selbst in jenen Epochen des Verfalles, von denen die Dichter und Geschichtschreiber nur im Tone der Klage und des Vorwurfs reden, wirft die Kunst einen letzten verklärenden Sonnenblick über die sinkende Welt antiker Kultur und leiht sogar den einfachen Bildnissen römischer Damen die

jugendliche Anmuth und Unschuld, die matronale Würde und Hoheit, welche die Statuen der Göttinnen auszeichneten.

Eine neue verheißungsvolle Zukunft eröffnet sich für die Stellung und Geltung des weiblichen Geschlechtes mit dem Christenthum. Es ist bekannt, daß die Religion der erlösenden Liebe vorzüglich von den Frauen mit Eifer erfaßt wurde. Bot sie doch in den Gräueln einer verworfenen Welt dem reineren Gemüthe einen Zufluchtsort, in dessen Schutze sich ein neues sittliches Leben gestalten konnte. Aber noch wichtiger war, daß fortan die germanischen Völker in ihrer zwar rohen, aber unverdorbenen Naturkraft an die Spitze der Weltbewegung traten. Wie sie überhaupt der neuen Lehre einen empfänglichen Sinn entgegen brachten, so hegten sie namentlich eine angeborene Verehrung vor den Frauen, die nun unter dem günstigen Einfluß des Christenthums einen idealen Aufschwung nehmen und in der Gestalt der jungfräulichen Gottesmutter ihren höchsten Ausdruck finden sollte. Freilich waren die gewaltsamen Erschütterungen, unter denen das römische Weltreich zu Grabe getragen und neue germanische Reiche gebildet wurden, nicht geeignet für das Aufblühen einer edleren Sitte; freilich waren die Zeiten einer Fredegunde und Brunhilde wenig angethan, eine reinere Vorstellung von der Würde der Frauen zu erzeugen. Das Heftige, Gewaltsame, Rauhe behält noch lange im Leben der germanischen Völker die Oberhand, und noch die Gestalten einer Kriemhild und Brunehild in den Nibelungen lassen mehr das Männliche, Heroische als das Zarte, Weibliche zur Geltung kommen. So finden wir denn auch in den Madonnenbildern der frühen christlichen Epoche bis tief in's zwölfte Jahrhundert hinein kaum einen Hauch anmuthiger Empfindung. Entweder im starren Hofprunk byzantinischer Mosaiken und Miniaturen, oder in dem vergröberten und entarteten Nachklang antiker Auffassung tritt uns die Gestalt der Maria entgegen; oft wohl feierlich, großartig, majestätisch, aber nicht mit dem gewinnenden Zauber seelenvoller Weiblichkeit. Noch im dreizehnten Jahrhundert weiß der große Nicola Pisano die Madonna nicht höher zu feiern, als indem er ihr auf den Reliefs der Marmorkanzeln zu Pisa und Siena den Charakter einer antiken Göttin,

einer in römische Prachtgewande gehüllten, mit dem Diadem geschmückten Juno giebt, an deren Thron die Könige der Erde, die Weisen aus dem Morgenlande anbetend niedersinken. Und zu gleicher Zeit ungefähr vermögen Cimabue zu Florenz und Duccio zu Siena, die Erneuerer der Malerei in Italien, eine seelenvollere Darstellung der Gottesmutter nur im Anlehnen an die byzantinische Form zu versuchen. Gleichwohl zünden ihre Werke schon in dem erregbaren Sinne des Volkes, das hier eine Offenbarung des Göttlichen erkennt und die fertig gewordenen Altarbilder aus den Werkstätten der beiden Meister in feierlicher Prozession wie im Triumph zur Kirche führt.

Gewiß brach hier ein neues Leben durch die Fesseln einer traditionell erstarrten Kunst. Dennoch gehört die tiefere, innigere Auffassung des Madonnen-Ideales in dieser Epoche nicht Italien, sondern dem Norden an, dem Norden, der damals den Höhenpunkt mittelalterlichen Lebens erreichte. Schwärmerische Begeisterung, zuerst durch die Kreuzzüge genährt, dann überall im glänzenden Treiben des Ritterthums zur Blüthe gebracht, giebt dem gesammten Dasein einen erhöhten Schwung. Neben dem ritterlichen Leben mit seinen Abenteuern, seiner Festeslust, seinem verfeinerten Minnedienst wächst in Freiheit und Arbeit ein gediegenes Bürgerthum heran, das im jugendlichen Gefühle seiner Thatkraft nicht selten mit den Rittern wetteifert. Ueberall erwacht, wie von langem Winterschlafe, die nationale Poesie und reißt alle Gemüther zu herzbewegendem Sange hin. Aus Hunderten von Minnesingern tönt es in diesem fröhlichen Völkerlenz in mancherlei Weisen süß, verlockend mit Jubel und Lust. Die Feier der Liebe, das Lob der minniglichen Frauen ist der Kern dieses vielstimmigen Gesanges, dessen Thema sich mit den Schilderungen der Heldenthaten unauflöslich verflicht. Und wie immer im Mittelalter prägt die Religion diesem Aufschwung der Empfindung auch ihrerseits den geweihten Stempel auf. Der Marien-Kultus ist die kirchliche Form des Minnedienstes; ein gutes Theil zärtlicher Gefühle sucht und findet seinen Gegenstand in der Madonna; hinreißende Hymnen erschallen zu ihrem Preis; Litaneien, angefüllt mit den schwärmerischen Ausdrücken und orientalischen

Phantasien des hohen Liedes, wechseln damit; glänzende Kathedralen, in dem neugeschaffenen gothischen Style, erheben sich aller Orten zu Ehren der Gottesmutter, und die großen Städte wetteifern mit einander, sowie die Laien mit den Geistlichen, die Abteien mit den Bischofssitzen wechselseitig in solchen Prachtwerken.

Es versteht sich, daß von dieser gesteigerten Begeisterung ein voller Strahl auf die Schöpfungen der bildenden Künste fällt. Aus der Statuenmasse, die um diese Zeit den Körper der Kathedralen bedeckt, taucht manch schönes Madonnenbild hervor. Schlank und fein, von edlen Gewändern umflossen, das lockige Köpfchen auf die Schulter geneigt, auf den Armen das Kind, „der Welt und des Himmels Wonne," und im mädchenhaften Antlitz ein Lächeln süßester Unschuld. So stehen diese Madonnen zu Amiens, Reims, Paris, zu Straßburg, zu Freiberg (an der goldnen Pforte), und in ihnen hat sich zu unvergänglicher Anmuth versteinert, was jener Zeit als höchster Begriff edler und schöner Weiblichkeit vorschwebte.

Aber eine bestimmt ausgeprägte Individualität finden wir in jenen Bildern noch nicht. Wie sie in gleichförmigem Lächeln uns anschauen, so sind auch ihre Züge übereinstimmend geformt, mehr einem allgemeinen Gesetze, einem gemeinsamen Herkommen folgend als dem Bedürfniß individueller Anschauung. Die Phantasie der Maler und Bildhauer liegt noch im Halbschlummer gefangen, während die der Dichter schon mit kühner Hand in die volle Wahrheit des Lebens greift. Wo fänden wir in der ganzen damaligen Kunst eine einzige Gestalt wie jene süßeste Schöpfung mittelalterlicher Poesie, die Isolde Meister Gottfrieds von Straßburg? oder wo — um von historischer Wirklichkeit zu sprechen — ein Frauenbild wie jene gewaltige, glutvolle Heloise des unglücklichen Abälard? Solcher großen, freien Züge war noch kein bildender Künstler fähig; seine subjective Empfindung barg sich noch hinter dem Typischen einer conventionellen Behandlung. Noch ist der Schleier nicht zerrissen, der dem Mittelalter die Natur verhüllt; nur etwas durchsichtiger ist er geworden, nur zeigt er einzelne Risse, durch welche die Anschauung der Natur erst lückenartig und ahnungsweise möglich wird. Und ganz ähnlich sehen wir es auch in den Altartafeln der

alten Kölner Malerschule. Vom schimmernden Goldgrunde herab lächeln uns die rosigen, blondgelockten, jungfräulichen Madonnen entgegen, unschuldsvoll und rein wie Kinder. Es ist nicht ein Zug großartiger Schönheit, nicht die Vollendung der äußeren Gestalt, was uns zu diesen liebenswürdigen Erscheinungen hinzieht, sondern die Lauterkeit der Empfindung, die Anmuth der Seele, die selbst die minder edle Formbildung zu bezaubernder Schönheit verklärt.

Dies Paradies einer ahnungslosen Unschuld konnte auf die Dauer nicht bestehen. Der neue Geist, der mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts die Welt ergreift und alle Erscheinungen des Lebens wandelt, der Geist der Forschung, der Erkenntniß bringt dem Mittelalter mit all seiner Schönheit in engen Schranken die Auflösung. Der Mensch beginnt sich als selbständiges, frei berechtigtes Individuum zu fühlen und aus dem Kreise hergebrachter Anschauung zu treten, in welchen er so lange gebannt war. Nun sieht er sich dem ganzen reichen Leben, sieht sich der unendlichen Mannichfaltigkeit der Natur gegenüber und faßt auf einmal Alles scharf in's Auge, um zu prüfen, zu unterscheiden, zu erkennen. In der Fülle der einzelnen Beobachtungen droht ihm die Idee des Ganzen, Allgemeinen zu verschwinden, in der Masse des Bedeutenden — und Alles wird plötzlich bedeutend — ihm die Schönheit unterzugehen. Er ist geneigt, sie bloß für täuschenden Schein zu nehmen und giebt sie gern für jedes einzelne Atom der Wirklichkeit Preis, um in diesem bis auf den Grund der Wahrheit nachzugehen. Vor Allem wird die menschliche Gestalt in ihrem inneren Gefüge, der strengen Gesetzmäßigkeit ihres Baues ergründet und oft mit schneidender Schärfe hingestellt. Zwar giebt es zuerst noch vermittelnde Stufen, auf denen sich die ganze Idealität der früheren Zeit im Lichte einer neuen glänzenden Erkenntniß spiegelt. Die milde hoheitvolle Madonna Hubert van Eyck's auf dem berühmten Genter Altarbilde ist eine dieser wunderbaren Inspirationen. Verwandter Art, nur mehr in's Liebliche übersetzt, erscheint die anmuthige Gottesmutter auf dem Kölner Dombilde des Meisters Stephan Lochner. Bald aber verschwinden diese Nach-

klänge einer idealen Anschauung, und die Kunst versenkt sich so tief in das Reich der Wirklichkeit, als wolle sie nie wieder daraus emportauchen, als gebe sie es für immer auf, ihren alten Weg im reineren Aether der Schönheit weiter zu verfolgen.

Um aber das weibliche Ideal im Lichte der neuen Zeit mit dem vollen Zauber der Naturwahrheit zur Erscheinung zu bringen, bedurfte es eines so gewaltigen Umschwunges. Die Kunst mußte sich aus typischer Allgemeinheit zu schärfster Besonderheit zusammenfassen, um aus dem Bildniß zu einem von der Kraft der Wirklichkeit durchglühten neuen und höheren Ideal aufzusteigen. Wir haben hier einen Seitenblick auf die Entwicklung der Portraitdarstellung zu werfen.

Das Bildniß in unserem Sinn ist eine Schöpfung des modernen Geistes. Das Mittelalter in seinem strengen Spiritualismus kannte nicht das Streben nach Portrait-Aehnlichkeit. Als der heilige Ludwig für die Gräber von St. Denis jene Reihe von Statuen seiner Vorfahren seit den frühesten Merowingern arbeiten ließ, die man noch jetzt dort sieht, entstand eine Anzahl typischer Idealgestalten, alle mit demselben conventionellen Kopf, demselben hergebrachten Lächeln, derselben gleichmäßigen Cadenz der gescheitelten Locken, wie sie überall an den Bildwerken des 13. Jahrhunderts auffällt. Erst im 14. Jahrhundert beginnt ein tieferes Naturgefühl in der Bildnerei zu erwachen, und die Grabsteine erzählen uns fortan von dem Streben, den Zügen individuelles Gepräge zu geben, aber auch von dem Unvermögen, welches die eng beschränkte Naturanschauung den Künstlern auferlegte. Wie im Traume tastete das Mittelalter nach der lebensvollen Form umher, und nur ein schattenhaftes Abbild derselben ward ihm zu erreichen vergönnt.

Aber die neue Zeit, die mit dem 15. Jahrhundert anbricht, die den großartigen Aufschwung der humanistischen Studien, den frischen Lebenszug zur antiken Bildung, die staunenerregende Entdeckung eines neuen Welttheils erlebt, öffnet den Künstlern die Augen zum hellen Erfassen der Wirklichkeit. Im Uebermaß dieses realistischen Dranges tritt nun die ideale Form zuerst fast überall zurück,

und der scharfe Ausdruck des individuellen Sonderlebens kommt selbst dort zur ausschließlichen Geltung, wo jene im höheren Recht wäre. Dieß ist die Zeit, wo das Bildniß zur Herrschaft gelangt und mit unerschöpflicher Lust gepflegt wird. Die großen Italiener des 15. Jahrhunderts, ein Masaccio, Ghirlandajo, Benozzo Gozzoli, Mantegna und alle die andern, bevölkern ihre biblischen Darstellungen mit ganzen Schaaren von zeitgenössischen Portraitgestalten, und noch lesen wir in Vasari's Beschreibungen mit Vergnügen, welch' berühmte Männer, wackere Frauen und schöne Jungfrauen sich in S. Maria Novella zur Geburt Mariä und des h. Johannes eingefunden haben, oder in den zahlreichen Fresken des Campo Santo zu Pisa den Schicksalen des frommen Erzvaters Noah als Zeugen beiwohnen. Es ist wieder ein Chor von begleitenden Personen, in welchem sich die dargestellten heiligen Begebenheiten reflectiren, nicht unähnlich dem Chor der antiken Tragödie, jedenfalls aus verwandtem Gefühl hervorgegangen, wenn auch mit ganz anderen Kunstmitteln zur Verwirklichung gebracht. Wo dagegen, in anderen Aufgaben, die Portraitdarstellung schon ganz im profanen Sinne den Inhalt des Kunstwerks ausmacht, da kommt es nicht selten vor, daß die Personen der Zeitgenossen umgekehrt einen idealen Hintergrund erhalten, wie in jenen Fresken Mantegna's im Castello di Corte zu Mantua, wo die herzogliche Familie im Freien beisammen sitzt, eine vollständige Restauration des antiken Roms aber den Abschluß bildet. Auch dieß wird uns nicht wundernehmen an einer Zeit, die mit solcher Begeisterung die verloren gegangenen Verbindungsfäden mit dem klassischen Alterthum neu knüpfte, und wo der geistige Horizont aller Gebildeten in Wahrheit stets von der Herrlichkeit der alten Römerwelt wie von einem Hochgebirge des Geistes umschlossen wurde.

Prüfen wir indeß alle die Hunderte von Bildnissen jener ersten Epoche der Renaissance, so wird uns ein gemeinsames Verdienst und ein gemeinsamer Mangel unterschiedlos an ihnen auffallen. Das Verdienst besteht in der frischen, scharfen, bestimmten Wiedergabe der gesammten persönlichen Erscheinung, die gleichsam mit dem klugen beobachtenden Auge des Naturforschers dargestellt ist. Die

Auffassung der Meister ist für die unendlich reiche Welt der individuellen Gestaltungen so naiv und von solch momentaner Lebendigkeit, daß man sie der Energie vergleichen kann, mit welcher das eben zum Bewußtsein erwachte jugendliche Alter alle Eindrücke der Außenwelt in sich aufnimmt. Auch dieselbe unbedingte freudige Hingebung, dieselbe warme Begeisterung erkennt man in jenen Werken. Ihr Mangel aber wurzelt in der aus dem Mittelalter ererbten, durch die Bildung der neuen Zeit wohl erschütterten, aber noch nicht ganz überwundenen Schranke, welche das gesammte Leben damals umgab. Was dem fünfzehnten Jahrhundert seine Signatur aufprägt, ist das mächtig aufstrebende Bürgerthum. Die großen Erneuerer der Zeit, die Gelehrten und Entdecker, die Reformatoren, Dichter und Geschichtschreiber, die glänzenden Reihen bahnbrechender Künstler gehen aus den mittleren Schichten der Gesellschaft, aus dem Bürgerthum hervor. Aber in diesen Kreisen bewegt man sich noch innerhalb der Fesseln der alten engen politischen Zustände; der Horizont ist meistens noch der städtisch befangene, selbst der starre Zunftzwang wirkt überall nach, und es wird dem Einzelnen schwer gemacht, sich über die Anschauungen der Corporation zu voller Höhe individueller Freiheit aufzuschwingen. Ein handwerklicher Geist, freilich im edelsten Sinn, in höchster künstlerischer Durchbildung, selbst gesteigert bis zur Genialität, weht uns an aus den Schöpfungen dieser Zeit. Dieß kommt vor Allem in der Portraitkunst zu überraschender Erscheinung. Gehen wir die große Reihe der Bildnisse, welche die damalige Kunst Italiens sowohl als Flanderns und Deutschlands uns hinterlassen hat, in Gedanken durch — was finden wir? Tüchtige Männer von jener scharfen Durcharbeitung der Köpfe, die aus energischem Schaffen und Mühen, aus dem Ringen mit dem Leben, vor allem aus dem Kampfe mit der Welt des Stofflichen ihr plastisch ausgebildetes Gepräge gewinnt; aber kaum jemals den Ausdruck innerlichen Sinnens, grüblerischer Versunkenheit, schwärmerischen Tiefblicks. Auch die Köpfe der jugendlichen Männergestalten sind frei davon; sie blicken hell, offen und klug in's Leben, aber fern von idealem Aufschwung.

Am fühlbarsten indeß kommt jene Schranke zu Tage in den

weiblichen Bildnissen. Hier sieht man sofort, wie die Frauenseele noch gebunden ist, wie sie über den engen Kreis der häuslichen Pflichten nicht hinaus kann, wie sie nur im knapp geschlossenen Ring äußerer Thätigkeit sich heimisch fühlt. Man merkt der unfreien Haltung, dem befangenen Ausdruck der Stirn, dem ungeweckten Blick an, daß die Sorge um das Hauswesen die Gedanken völlig einnimmt; man glaubt stets den Schlüsselbund der sorglichen Schaffnerin rasseln zu hören. In diesem Verhältniß liegt wohl die allgemeine Erklärung für jene überlieferten Geschichten von unglücklichen Ehebündnissen der damaligen Künstler. Die bahnbrechenden Meister waren ihrer Zeit vorausgeeilt. In den weiblichen Kreisen ihrer Umgebung konnten sie am wenigsten auf Verständniß ihres innern Lebens hoffen. Die meisten der großen italienischen Künstler verzichteten darum lieber auf eheliches Glück; die nordischen, strenger umzogen von den Gewohnheiten des bürgerlichen Lebens, nahmen eine Frau nach Uebereinkunft der Eltern, oder sonst nach äußern Rücksichten, und suchten, wie Dürer, redlich mit ihnen auszukommen, wenn sie nicht, wie Holbein, vorzogen, sich in der weiten Welt freiere Bewegung zu schaffen. „Und da ich ausgedient hatte," erzählt in seiner schlichten Weise Albrecht Dürer, „schickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jahre außen, bis daß mein Vater mich wieder forderte; und als ich anheim kommen war, handelt Hans Frey mit meinem Vater, und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes." Frau Agnes war bekanntlich eine gute Haushälterin; was man aber damals von der Frau des größten deutschen Künstlers verlangen konnte, erfahren wir, wenn sie ruhig an den Jahrmärkten mit den Kupferstichen ihres Mannes in der Bude feilhält, und wenn Dürer für sie bei Ablieferung seines Gemäldes an den Kaufmann Jakob Heller von Frankfurt ein Trinkgeld erbittet.

Was in den weiblichen Bildnissen des 15. Jahrhunderts uns freundlich anmuthet, ist der Ausdruck schlichter Treue, matronaler Ehrbarkeit, stiller Frömmigkeit und etwa jugendlicher Anmuth. Unübertroffen ist die ruhige Sammlung des Gemüths in Lisbetta Byts, der Stifterin des berühmten Genter Altars, wie sie, auf dem

einen Außenflügel knieend, ihrem Gatten gegenüber dargestellt ist. Im jugendlich Holdseligen möchte Dürers Portrait eines jungen Mädchens aus der Patricierfamilie Fürleger, jetzt in der Städelschen Sammlung zu Frankfurt, unter den deutschen Werken des 15. Jahrhunderts die Palme davontragen. Im Uebrigen ist Dürers Gebiet mehr das des Männlichen, Ernsten, Gedankenhaltigen, und wer seinen Holzschuher in Nürnberg oder sein eigenes Portrait in der Münchener Pinakothek gesehen hat, kennt die Spitze dessen, was die damalige deutsche Malerei auf diesem Felde zu leisten vermochte.

Selbst die italienischen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts kommen über jenen unfreien Ausdruck in ihren weiblichen Bildnissen nicht hinaus, und die Florentiner Damen zeigen auf den Bildern dieselbe bürgerlich befangene Haltung, wenn auch häufiger mit höherer Anmuth gepaart, wie die deutschen Frauen. Auch die Madonnen der damaligen toscanischen Meister haben etwas hausmütterlich Treues, Schlichtes, dem man doch eine gewisse Enge des Lebens anmerkt. Ganz dasselbe gilt von den Madonnen Giovanni Bellini's. Am meisten erhebt sich die umbrische Schule zum Ausdruck des Seelischen; aber selbst in den Werken der Frühepoche Rafaels bleibt es knospenhaft verschlossen, und seine Madonnen der ersten Zeit sind kaum zu Jungfrauen erblüht, vielmehr noch in der holden Dumpfheit schlummernder Kindheit befangen. Sie blicken uns wie fragend aus kaum geöffneten Augen an, und das Enge, Geschlitzte, mit welchem die überfallenden Augendeckel den Blick umfloren, ist bezeichnend für den geistigen Schleier, der ihr Seelenleben umhüllt.

Der Meister, welcher zuerst die Tiefen der aus den Quellen der modernen Bildung genährten Frauenseele ergründet und mit psychologischer Divinationsgabe wunderbar fesselnd und ergreifend vor uns hingestellt hat, ist Lionardo da Vinci. Wie es von Dädalus hieß: er habe den Götterbildern die schlummernden Augen geöffnet, so kann man von ihm sagen: er habe die halb traumhaft verschlossenen Gesichter zu hellem Geistesleben erweckt und den Abglanz der innersten Seelenstimmungen darüber ausgegossen. Wenn

die Maler bis dahin die Portraite im Styl der alten Chronisten aufgefaßt hatten, welche nur äußere Ereignisse berichten, so legt Lionardo mit der Kunst des echten Historikers, mit der Feinheit eines Ranke oder Macaulay die inneren Motive, die geheimsten Verschlingungen der Charaktere dar. Im höchsten Grade gilt dieß von seinen Frauenbildnissen. Aus wie wunderbaren Geistestiefen schaut uns das Auge der Mona Lisa an! Welch räthselvolles Seelenleben tritt in dem Lächeln dieser schönen Lippen an die Oberfläche! Und nicht minder bezaubernd ist jenes herrliche viel zu wenig bekannte Frauenbildniß des Meisters, welches die Galerie zu Augsburg besitzt. Vor solchen Bildnissen muß man gestehen: es ist der Kunst gelungen, auch ihrerseits eine neue Welt zu entdecken, die lange versunken gewesenen Schätze der Tiefe an's Tageslicht zu bringen, von der in hoher Bildung frei gewordenen Menschenseele Zeugniß abzulegen. Ihm folgen dann auf dieser Bahn die andern Meister Italiens; ich will nur an die köstlichen Frauenbildnisse Rafaels und an die wonnig klaren, freien und edeln Schöpfungen Tizians erinnern. Selbst den Meistern zweiten Ranges leuchtete die in Bildung und Schönheit vollendete Frauengestalt so zündend in die Seele, daß daraus Portraite hervorgingen wie jenes berühmte, fälschlich als Fornarina bezeichnete, irrthümlich dem Rafael zugeschriebene Brustbild in der Tribuna der Uffizien, in welchem man jetzt ein Meisterwerk Sebastiano del Piombo's erkannt hat.

Nur selten fällt von dieser Herrlichkeit ein Abglanz in die eng umschränkte Welt der nordischen Kunst. Frauenbildnisse von diesem hohen geistigen Adel, von diesem vollendeten Reiz einer in Schönheit und Bildung gesättigten Erscheinung sind auch im 16. Jahrhundert bei uns in Deutschland nur Ausnahmen. Von unsern großen Meistern hat nur Holbein, der auch darin sich als Mann der modernen Zeit zu erkennen gibt, die freie Anmuth holder Weiblichkeit aufzufassen und festzuhalten verstanden. Zwei seiner feinsten Frauenbildnisse besitzt die Galerie des Belvedere zu Wien, darunter namentlich das vorzügliche Portrait der Johanna Seymour; aber zu den schönsten und reifsten Schöpfungen des Meisters gehören

die beiden Brustbilder einer Dame aus dem Offenburg'schen Geschlecht im Museum zu Basel.

So tritt denn erst im Beginn der neuen Zeit, im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, die einzelne Menschengestalt in ihr Recht; nun erst finden wir Erscheinungen von völlig individuellem Gepräge in den Werken der Kunst. Mehr noch als der gesammte Norden bemächtigt sich Italien dieser neuen Richtung. Hatte sich dort doch die Bedeutung des Individuums früher geltend gemacht als anderswo; trat sie im Leben, in der Kunst und der Literatur ja bereits im Mittelalter mächtig hervor, begünstigt von dem, allen romanischen Völkern eigenen Sinn für die Geltung der Persönlichkeit. Nun werden alle heiligen Geschichten in die unmittelbarste Wirklichkeit, in die Nähe und Umgebung der eigenen Zeit gerückt. Domenico Ghirlandajo läßt, in Santa Maria Novella, nicht die Frauen von Bethlehem, sondern die edlen und schönen Damen von Florenz der Wöchnerin Maria ihren Besuch abstatten; dem glücklichen Fra Filippo wird von den Nonnen zu S. Margherita in Prato gar die schöne Lucretia Buti als Modell für die Mutter Gottes zugestanden. Früher hätte ein Maler nicht die Kühnheit haben können, und wenn das auch, so hätte er doch die Fähigkeit nicht besessen, seine Heiligengestalten nach dem Vorbild wirklicher Personen zu entwerfen. Jetzt hat sich das Verhältniß umgekehrt, und wir erblicken in all den anmuthigen, ernsten oder heiteren Madonnen jener Zeit die Frauen und Mädchen, für welche die Künstler in Liebe entzündet waren. Hatte wirklich einst die Liebe zur Erfindung der Malerei geführt, so war jetzt die Zeit gekommen, wo die Kunst sich stark an solchen Ursprung erinnert fühlte. Ist es ein Wunder, daß sie lieber als jemals die Madonna darstellte?

Am tiefsten taucht bei den Florentinern die Malerei in die Wirklichkeit. Sie verzichtet auf die feierliche Hoheit und die ideale Lieblichkeit der früheren Madonnen und trägt kein Bedenken, aus der Gottesmutter eine irdische Mutter zu machen. Aber indem

sie das wahrhaft Menschliche betont, giebt sie nur scheinbar etwas Höheres auf, das in dem abstrakten Goldhimmel der mittelalterlichen Kunst doch allmählich wesenlos und leer geworden war. Vielmehr gewinnt sie die ganze Kraft und Fülle der Wirklichkeit, gewinnt den warmen Pulsschlag des wahrhaftigen Mutterherzens, enthüllt uns die innere Schönheit eines solchen in all seiner Sorgfalt, seiner rührenden Treue und Zärtlichkeit als einen ächten Abglanz höchster Liebe. So erkennt sie in dem rein Menschlichen das wahrhaft Göttliche, nicht einen täuschenden, wesenlosen Schein, sondern die schönste Offenbarung desselben in der Tiefe des mütterlichen Herzens. Erst jetzt macht die Kunst den Versuch, den ewigen sittlichen Kern der Madonnenidee aus der Schaale einer schaal gewordenen Tradition zu lösen.

Die Madonnen der florentinischen Maler sind selten von vollkommener Schönheit der äußeren Erscheinung. Es haftet meist an ihnen eine etwas zu starke Ausprägung des Individuellen, Zufälligen. Aber sie zeigen sich häuslich, mütterlich, sorglich; sie verbreiten um sich und um ihr Kind die anheimelnde Atmosphäre des Klaren, Friedlichen, Behaglichen. Sie reißen uns weder durch blitzenden Geist, noch durch strahlende Schönheit hin. Aber sie erfüllen das Herz des Beschauers mit jener gemüthlichen Stimmung, die ein von Frauenhand geordnetes Dasein, eine von Frauenliebe durchsonnte Häuslichkeit in uns erzeugt. Es wird uns so recht wohl und warm in ihrer Nähe, mögen sie wie bei Sandro Botticelli etwas Befangenes haben, oder wie bei Fra Filippo Lippi durch kindliche Unschuld und zarteste Jugendlichkeit uns fast wehmüthig rühren. Das Herzliche, Treue, einfach Innige in diesen Darstellungen zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit deutscher Eigenthümlichkeit. Ist es doch, als ob jeder Blutstropfe germanischen Wesens, der etwa im toskanischen Volke seit den frühesten Zeiten des Mittelalters sich mit dem heimischen Naturell vermischt haben mag, in dieser Epoche durch den Geist des Jahrhunderts an die Oberfläche gelockt worden wäre.

Nur ein Meister lebt mitten in Florenz, in tiefster Klostereinsamkeit, und läßt das Brausen und Branden des neuen Geistes

sich ruhig an den Wänden seiner Zelle brechen: Fra Giovanni da Fiesole, den die Kirche Beato Angelico nennt. Ein Seliger, Engelreiner war er auch, dieser Mönch mit dem flachen, etwas stumpfen Gesichte und dem tiefen Schönheitssinn des gottgeweihten Künstlergemüthes. In ihm lebt noch der volle Zauber der älteren idealistischen Kunstanschauung, deren Typen er durch zarteste Anmuth, durch einen Hauch göttlichen Friedens und himmlischer Schönheit zu verklären weiß. Am liebsten stellt er die Jungfrau Maria dar in ihrer Verherrlichung, wie sie, umflossen von wunderbarem Glanze, neben ihrem Sohne sitzt und mit dem scheuen Ausdruck der Demuth von ihm die Krone des Himmels empfängt. Und in diese sonnigen Höhen gehört die zarte Gestalt mehr, als auf den harten Boden der Wirklichkeit, wo die anderen Florentiner sie am liebsten mit ihrem Kinde aufsuchen.

Freilich war die florentinische Kunst auf dem besten Wege, in's Hausbackene, Nüchterne auszulaufen. Da ging ihr zur rechten Zeit ein glänzendes Dreigestirn auf, das in der Kunst das himmlische Feuer idealer Schönheit wieder entzündete und Werke höchster Vollendung hervorbrachte. Von diesen drei großen Meistern ist Lionardo da Vinci der, welcher zuerst die im goldnen Sonnenlichte der Renaissance zu freier Vollendung herangereifte moderne Frauengestalt auf die Leinwand gezaubert hat. Gezaubert! denn es liegt etwas unsagbar Geheimnißvolles in seinen Madonnenbildern nicht bloß, sondern selbst in den wenigen Portraits, die wir von ihm besitzen. Hier springt zum erstenmale die weibliche Seele aus der kindlichen Befangenheit, die sie bis dahin lieblich umflorte, heraus und begrüßt mit geheimnißvollem Lächeln das Licht eines neuen Tages. Was die Florentiner und auch die flandrischen Meister bis dahin vermocht hatten, hielt sich nur auf der Gränze dessen, was man charakteristische Auffassung des äußeren Lebens, Schilderung allgemein menschlicher Stimmungen und Gefühle, der Andacht, der jungfräulichen Scheu und Demuth, nennen kann. In Lionardo's Werken ist es ein tiefer Seelenforscher und Menschenkenner, der den Pinsel führt und die geheimsten, innigsten Regungen des Herzens, wie sie im Leuchten des Auges, im räthselvollen Lächeln des

Mundes an die Oberfläche treten, aufzufangen und durch seine Kunst unvergänglich hinzustellen weiß. Wer nur einmal in die wunderbaren Augen seiner Mona Lisa im Louvre geblickt hat, der fühlt, daß es sich hier um den vollen Lebenskern einer harmonisch ausgebildeten, in sich vollendeten Frauenseele handelt.

Der zweite jener Meister, Michelangelo, ist von allen weitaus der gewaltigste, erhabenste. Sein Wesen und seine Kunst sind durch und durch männlich, wenig auf Beobachtung und Darstellung weiblicher Anmuth angelegt. Wie sein einsames Leben durch eine weihevoll ideale Liebe zur gefeierten Vittoria Colonna verklärt wird, so athmen alle seine weiblichen Gestalten den Hauch einer fast unnahbaren Erhabenheit. Sie gleichen überirdischen Erscheinungen wie jene gewaltigen Sibyllen, die von der Decke der Sixtinischen Kapelle so groß herabschauen; oder ein tragisches Geschick hüllt sie in einsame Hoheit wie die berühmte Gestalt der Nacht am Grabmal Giuliano's de' Medici, oder wie jene Madonna, die, vom tiefsten Gram einer Mutter durchschüttert, den Leichnam ihres Sohnes auf dem Schooße hält.

Ganz anders der dritte Meister, der göttliche Rafael von Urbino. Nie vielleicht ist die Seele eines Künstlers, ohne jemals in's Weiche oder Sentimentale abzuirren, so vollkommen organisirt gewesen, die ganze Schönheit, Anmuth und Reinheit des weiblichen Wesens nachzuempfinden und in die Sonnenhöhe vollendeter Kunst zu versetzen. Betrachtet man nur seine Madonnen und heiligen Familien, so findet man, daß er in ihnen mit voller Seele sein Eigenstes gegeben und das ursprünglich bloß kirchliche Thema zur höchsten, rein menschlichen Vollendung und Freiheit erhoben hat. Obwohl der Meister jung und sogar unvermählt gestorben ist, hat doch keiner je mit solcher Hingebung das Glück des Familienlebens verherrlicht wie er. Etwa ein halbes Hundert von Madonnen läßt sich von ihm nachweisen, da er von seiner ersten Jugendzeit an bis in seine letzten Tage immer von Neuem diesen Lieblingsgegenstand behandelte; aber stets weiß er das einfachste und menschlich reinste Thema der Mutterliebe neu zu variiren, so daß diese Werke allein

schon deutlich seinen Entwicklungsgang spiegeln. Voll kindlicher Befangenheit sind seine Madonnen aus der ersten Zeit, da er noch unter dem Einfluß seines Lehrers Pietro Perugino stand. Sie blicken uns mit sanften Taubenaugen an, wie erstaunt über das unbegreifliche Wunder, das sie in Gestalt eines lächelnden Kindleins auf dem Arme halten. Dann, während seines florentinischen Aufenthalts, schreiten sie stufenweise zu anmuthig entwickelter Jungfräulichkeit fort, werden holde Hausfrauen und weilen mit still zufriedenem Lächeln im engen Kreise der Familie, dessen unerschöpfliches Thema die munteren Spiele des kleinen Christus und seines Kameraden Johannes bilden. Endlich aber, in den reifsten Werken des Meisters, geht die Madonna zum Ausdruck großartig freier, ächt mütterlicher Würde über, die durch einen geheimnißvollen Zauber von Unschuld und Reinheit geweiht ist. So sind diese Bilder die menschlich liebenswürdigsten Schilderungen eines einfach innigen Familienlebens, und dennoch sind sie, auch ohne Heiligenschein und Goldgrund, göttlicher als alle früheren Madonnen. Es ist der Triumph des rein Menschlichen über das Symbolisch-Dogmatische; die letzte Eisrinde typisch-conventioneller Form ist hingeschmolzen unter den Strahlen einer freigewordenen Kunst, die ihr Zenith erreicht hat.

Am liebsten umgiebt der Meister seine heiligen Familien mit einer heiteren Landschaft. Diesen Gestalten wird es zu eng im prunkvollen Bau der Kirchen und Altäre; sie gehören als freie Menschen in die freie Natur. Ein göttlicher Frieden breitet sich über die Gefilde, die von fernen Bergen wie in silbernem Rahmen gehalten werden. Das Kind spielt mit einer Blume oder einem Vogel, und die Mutter schaut lächelnd zu. Oder sie hebt mit leiser Hand den Schleier von dem Schlafenden und zeigt ihn dem kleinen neugierigen Johannes. Dann wieder ist der Kleine erwacht und strebt mit verlangenden Aermchen zur Mutter auf, die ihn an ihr Herz zieht. Ein anderes Mal gestaltet sich die erhabene Bestimmung des jugendlichen Christus zum unschuldigen Spiel, wenn der kleine Johannes vor seinem künftigen Erlöser niederkniet, und dieser ihm, ernsthaft in Kinderart, seinen Segen ertheilt. Bei der Ma-

donna della Sedia ist es nur eine junge römische Mutter in der reichen Volkstracht des Landes, die ihr Kind in zärtlicher Bewegung an's Herz drückt. Bekannt ist die Sage, welche den Meister dies Bild auf offener Straße auf den Boden eines Fasses entwerfen läßt, hingerissen von der Schönheit eines jungen Weibes, die er gerade in dieser Stellung erblickte. Ohne Zweifel verdanken wir der naiven Unbefangenheit, mit welcher das römische Volk sein Familienleben offenherzig auf die Straße verlegt, eine Menge der entzückendsten rafaelischen Inspirationen. Die antike Einfachheit und Bedürfnißlosigkeit, der Adel des Benehmens und die Schönheit der Formen, alle diese Vorzüge jenes von Grund aus vornehmen Volkes finden sich, verklärt und künstlerisch vollendet, in den heiligen Familien Rafaels wieder.

Nur ein paarmal hat der Meister die Madonna in der kirchlichen Auffassung als Himmelskönigin gemalt: allein wie himmelweit unterscheiden sich auch diese Werke von den früheren, gleichsam offiziellen Lösungen der Aufgabe! Würde und Erhabenheit herrschen auch hier im feierlichen Aufbau des Ganzen; aber sie verbinden sich mit der freiesten Bewegung, mit den anmuthigsten Zügen des Lebens. Das höchste ist die weltberühmte sixtinische Madonna. Wer kennt nicht diese wunderbare Gestalt, die von herrlichen Gewändern umgeben, wie eine himmlische Erscheinung auf Wolken einherschwebt, umflossen von einer Glorie lieblicher Engelköpfe! Ein Schleier wallt von ihrem Haupt herab, das, wie in tiefen Gedanken verloren, dem göttlichen Geheimniß nachzusinnen scheint, welches ihre Hände mit mütterlicher Innigkeit umschließen. Denn in ruhiger Hoheit thront auf ihren Armen ein Knabe, in dessen kindlichen Zügen die Erhabenheit seiner Sendung sich ausprägt, und dessen Augen in einem Blick voll Macht und Tiefe seine welterlösende Bestimmung ahnen lassen. — Es ist, als ob Rafael in dieser unvergleichlichen Schöpfung seine tiefsten Gedanken, seine erhabenste Anschauung, seine vollkommenste Schönheit habe vereinigen wollen, wie sie denn die Spitze der christlichen Kunst genannt werden muß. Seine Madonnen und im höchsten Sinn die Sixtinische, sind nicht für eine bestimmte Epoche, oder für eine besondere religiöse Anschau-

ung geschaffen. Sie leben für alle Zeiten und alle Völker, weil sie eine ewige Wahrheit in ewig gültiger Form offenbaren. [1])

Eine alte Ueberlieferung erzählt bekanntlich von einer schönen Bäckerin, welche Rafael bis an sein Lebensende geliebt habe. Wenn sie es war, welche den Meister zu seinen großartigsten Madonnen, vor Allen zur Sixtinischen begeistert hat, so dürfte eine unparteiische Jury entscheiden, daß jene Fornarina der Kunst mehr geleistet habe, als alle Künstlerinnen zusammen genommen, welche jemals in Oel, Aquarell oder Pastell arbeiteten. —

Neben diesen großen Meistern dürfen wir der zahlreichen anderen glänzenden Gestirne nicht vergessen, die damals den Himmel der italienischen Kunst für alle Zeiten mit Licht und Schönheit durchstrahlten. Von ihnen steht Francesco Francia von Bologna der älteren Kunst noch am nächsten und pflanzt in seinen reinen, andachtsvollen Madonnen die Seelenschönheit und Frömmigkeit der umbrischen Schule, unbekümmert um die in Rom schon freier und großartiger gewordene Kunst der neuen Zeit, fort. Inniger, jungfräulicher ist die Gottesmutter in Italien nicht gemalt worden, als von ihm auf dem großen Bilde der Münchener Pinakothek, wo sie das in einem Rosengarten daliegende Christuskind wie ein holdseliges Wunder anstaunt und verehrt. Als aber Rafaels heilige Cäcilie nach Bologna gebracht wurde, traf dieser Strahl einer freien, großen Kunst den alten Meister so gewaltig in's Innerste, daß er, so heißt es, an der Erschütterung gestorben ist. Er schied, wie Moses, nachdem er das Land der Verheißung erblickt hatte, ohne es selbst zu erreichen.

Welchen Gegensatz zu ihm bildet Correggio mit seinen heiteren lachenden Madonnen! Sie sind scherzende, lusterfüllte Weltkinder, in Form und Ausdruck kaum zu unterscheiden von seinen Frauen der antiken Mythe, und nur das Muttergefühl, das sich in ihnen jubelnder äußert, als in allen anderen Madonnen, giebt dem naiven Ausdruck ihrer Freude das Gepräge des harmlos Un-

---

[1]) Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte, IV. Aufl. S. 590.

befangenen. Ihm am nächsten in Schmelz der Farbe und nervöser Erregbarkeit der Empfindung steht Soddoma, zumal in seinen schönen Fresken zu Siena; nur daß hier zum ersten Male — im Leben der heiligen Katharina — das Element religiöser Ekstase, das sonst den Italienern bis dahin fast fremd geblieben war, sich mit hinreißender Gewalt geltend macht.

Von den feierlichen Madonnen Fra Bartolommeo's, von den liebenswürdigen, aber ungleich weltlicheren seines Landsmannes Andrea del Sarto will ich nur andeutend reden, um mit einigen Worten einer ganzen Schule zu gedenken, die alle Erdenlust und Pracht um die Himmelskönigin versammelt hat zu ihrer Verherrlichung. Es sind die Venezianer. Wie bei ihnen Giovanni Bellini die Kunst aus mittelalterlichen Schranken befreit hat, so ist er es auch gewesen, der in den Darstellungen der Madonna zuerst dem einfach Menschlichen zu seinem Rechte verhalf. Die Gottesmutter hat bei ihm, fast wie bei den gleichzeitigen Florentinern, etwas Häusliches, treuherzig Sorgliches. Diesen Ausdruck erhebt sein großer Schüler Tizian in den Aether vollendeter Schönheit und Freiheit. Bei ihm ist die Madonna eine huldvolle Frau, eine irdische Königin, die in liebreicher Herablassung die hülfeflehenden Menschen zu sich heranzieht und ihnen das Bitten selbst zu erleichtern sucht. Wie herzlich spricht sich dies Verhältniß auf jenem Bilde der Dresdener Galerie aus, wo eine junge Frau, in erster Mutterhoffnung, schüchtern und erröthend der Madonna naht. Mit unbeschreiblicher Güte nimmt Maria sie auf, und indem sie der jungen Zagenden ihr eigenes Kind darreicht, will sie ihr Muth und Vertrauen einflößen. In berauschendem Glanze, umflossen von der Glorie des Himmels, und doch so voll irdischer Schönheit, zeigt der Meister dann die Madonna in der berühmten Himmelfahrt der Maria, dem Hauptbilde der Akademie zu Venedig. Aber auch durchschüttert vom tiefsten Erdenschmerz führt er uns ihre Gestalt vor auf der Grablegung im Louvre, wo die Mutter mit gefalteten Händen und zitternden Schritten dem Trauerzuge nachwankt, und die verweinten Augen von dem Anblicke des einzig geliebten Sohnes nicht lassen können, dessen entseelte Hülle man ihr für immer

rauben will. Dies wunderbare Werk hat nachmals van Dyck zu seinen erschütterndsten Klagebildern begeistert.

Neben solchen Darstellungen ist aber der Großmeister venezianischer Malerei in seinem fast hundertjährigen Leben nicht minder bestrebt gewesen, auch der Frauenschönheit in der ganzen Herrlichkeit ihrer körperlichen Erscheinung seinen Tribut zu zollen. Und wer wäre dazu berufener gewesen, als Er, dessen Farbe wie Licht strahlt und kaum an die Schwere irdischen Stoffes erinnert! So hat er denn gewagt, die unverhüllte Schönheit der weiblichen Gestalt in unzähligen Bildern zu feiern, aber er hat sie auf die Leinwand gezaubert mit der ganzen Reinheit und Hoheit antiker Marmorwerke. Vergessen ist vor diesen Wundern der Malerei, was eine ascetische Anschauung etwa lehren mag von der Sündlichkeit des Fleisches und der Nothwendigkeit, dasselbe abzutödten: hier tönt uns nur das Wort entgegen, daß Gott den Menschen nach seinem Bilde erschaffen hat, und durch die göttliche Kraft der Kunst ist das verlorene Paradies der Menschheit zurückerobert. —

Während die Kunst in Italien so Großes schuf, was war indessen im Norden geschehen? Hier war Flandern durch die Brüder van Eyck für lange Zeit die Wiege der Malerei geworden. Zahlreiche begabte Schüler aus den Niederlanden und aus Deutschland hatten sich den Meistern angeschlossen. Die Bilder dieser flandrischen Schule waren überall begehrt und hochgeschätzt, selbst in Italien und Spanien strebten kunstsinnige Fürsten nach ihrem Besitze. Fragen wir, was diesen Werken einen selbständigen Werth sogar neben den Meisterstücken der Italiener verschaffte, die ihnen an freier, großartiger Auffassung, an Schönheit der Form und idealem Zuge der Composition so weit überlegen waren, so ist es nicht bloß der wunderbare Farbenschmelz, der die meist kleinen Tafeln der Flanderer wie aus funkelnden Juwelen zusammengefügt erscheinen läßt, sondern — mehr als das — die fromme Hingebung, die rührende Innigkeit, welche all diese Pracht zu einem dem Himmel dargebrachten Weiheopfer machten. Die Italiener fühlten diesen Bildern einen Hauch tieferer Empfindung, innigerer Frömmigkeit an. Denn die Meister des Nordens waren allerdings in formaler

Vollendung nicht allein über Hubert van Eyck nicht hinausgeschritten: sie waren vielmehr eine gute Strecke Weges wieder hinter ihn zurückgegangen. Aber gerade in der Befangenheit ihrer Gestalten, in dem Mageren, Scharfen, Eckigen der Bewegungen glaubt man deutlicher die rührende Treuherzigkeit und Innigkeit der Seele zu erkennen.

Halten wir uns an ihre Madonnen, denn diese bilden mehr als jemals den Mittelpunkt ihrer Compositionen. Die ganze nordische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts hat keine Madonna mehr hervorgebracht von der Größe und Herrlichkeit der stillen, andächtigen Maria auf dem Genter Altar Hubert van Eyck's. Wenn Roger van der Weyde und so manche andere seiner Zeit- und Kunstgenossen die Madonna malen, so wird ihnen gar häufig unter der Hand eine Frau daraus mit breitem Gesicht, übertrieben hoher, selbst leerer Stirn, lang gezogener Stumpfnase, starken Backenknochen, unbedeutendem Mund und Kinn. Wahrlich keine Schönheit! Dazu die meist etwas befangene bürgerliche Haltung, das Magere der Formen, die eckigen Bewegungen, noch gesteigert durch die scharfen Faltenbrüche der Gewänder. Man merkt, daß die Meister keine hochgebildeten, fürstlich freien Frauen der Renaissance, keinen plastisch edlen, großartig schönen Menschenschlag Italiens vor Augen hatten. Es sind die wackren flandrischen Bürgersfrauen, reich und stattlich oft, aber durchaus in der beengenden Sphäre des damaligen bürgerlichen Lebens aufgewachsen. Allenfalls auch Damen des burgundischen Hofes, adlige und fürstliche gar, aber noch nicht berührt von dem veredelnden Einfluß der wieder erwachten Antike. Und so ist es auch nicht zufällig, sondern geistig bedeutungsvoll, daß diese Madonnen meist nicht in freier Natur, sondern in den feierlichen Hallen einer Kirche thronend dargestellt werden. Am zartesten und holdseligsten weiß der liebenswürdige Hans Memling (seinem Namen zufolge offenbar von deutscher Abstammung) die Gottesmutter zu schildern, sei es daß sie lächelnd zuschaut, wie ihr Kind sich mit der h. Katharina verlobt, oder daß er sie in den sieben Freuden und den sieben Leiden ihres Lebens voll tiefer Empfindung begleitet. Auch sonst schildert er in zierlichen miniatur-

artigen Bildchen gern die unschuldige Lieblichkeit lächelnder Mädchenköpfe. So vor Allem auf dem berühmten Ursulakasten in Brügge. — Im sechzehnten Jahrhundert sodann sucht ein anderer bedeutender Meister in Flandern mit Erfolg seinen Madonnengestalten höheren Styl, süßeren Schmelz, freiere Schönheit zu geben. Es ist Quintin Massys, der Schmied von Antwerpen, den die Liebe zur Tochter des Malers Floris zum Künstler gemacht haben soll. Aehnlich hat auch Italien einen feuerfangenden Grobschmied, den „Zingaro" Antonio Solario von Neapel, den die Sage aus demselben Grunde Hammer und Ambos gegen Pinsel und Palette vertauschen läßt. Die Kunst darf sich in beiden Fällen zu dieser Umwandlung Glück wünschen. —

Was nun, bei all jener Befangenheit nordischer Bilder, dennoch das Gemüth des Beschauers umstrickt und ihm diese Madonnen so nahe bringt, das ist die Unschuld und Reinheit des Sinnes, die demüthige Hingebung, die tiefe Innerlichkeit des Gefühls, die wie ein Sonnenstrahl die Züge verklärt und ihnen eine Anmuth der Seele leiht, vor der wir den Mangel an Schönheit der Form vergessen. Hier kommt so recht die Wahrhaftigkeit, die kernige Gediegenheit des deutschen Wesens zu seinem Rechte. Mag uns der Süden an formeller Leichtigkeit und Durchbildung überflügeln: wenn wir nur unser eigentliches Erbtheil treulich hüten und verwalten, so dürfen wir ruhig mit jenem in die Schranken treten. Nur Einer unter den Meistern des Nordens hat deutsche Tiefe, treue Innigkeit des Empfindens mit der Formschönheit und dem freien Adel des Südens verschmolzen: das ist Hans Holbein in seiner berühmten Madonna, die von der Familie des Baseler Bürgermeisters Mayer verehrt wird: ein Werk, welches wir so glücklich sind, zweimal unverkennbar von des Meisters eigener Hand gemalt zu besitzen, einmal in der Galerie zu Dresden, wo es die einzige Schöpfung bildet, welche der deutsche Norden gegen Rafaels Sixtinische Madonna in die Wagschale zu legen hat; das andremal in Darmstadt bei der Prinzessin Elisabeth von Hessen. Aber auch hier ist es nicht die hinreißende Gewalt höchster Schönheit, nicht der geistige Adel bedeutender Charaktere im Lichte vollendeter, freier Bildung,

sondern nur die warme Innigkeit, die treuherzige Gesinnung, wodurch dies Werk als eine der tiefst empfundenen Schilderungen ächten Familienlebens die Herzen stets an sich fesseln wird.

Andre deutsche Meister, neben Holbein, bringen nun, noch freier vom Einfluß des Südens, noch eigenartiger, schärfer, bestimmter in ihrem nationalen Wesen beharrend, diese Quelle zu unversieglich reichem Flusse. Ich nenne nur den liebenswürdigen Martin Schön mit seinen anmuthvollen, kindlichen, lächelnden Madonnen; vor Allen aber unsern großen Meister Albrecht Dürer. Er hat in einigen Hauptbildern seiner Hand, mehr noch in dem reichen Holzschnittwerk vom Leben der Maria die Gottesmutter in ächt deutscher Weise verherrlicht. Holzschnitt und Kupferstich wurden überhaupt fortan die beliebtesten Mittel, durch welche die Künstler des Nordens ihre Gedanken ausdrückten. Es war eine schlichtere, anspruchslosere Kunstweise, dem Charakter ihres Schaffens und ihrer Landsleute wohl angepaßt. Gegenüber der in ihren Formen und Mitteln aristokratischen Kunst Italiens war hier ein Weg gefunden, die Kunst bei den Massen einzubürgern, sie zu demokratisiren, oder wie wir wohl sagen, zu popularisiren. Aber in jeder Hinsicht sollten die heiligen Gestalten dem Herzen des Volkes nahe gebracht werden. Daher rückte man sie in die unmittelbarste Umgebung, mitten in die eigne Zeit hinein, gab ihnen das malerisch bunte, wenn auch keineswegs schöne Kostüm jener Tage und ließ sie sich ganz so gebahren wie die Bürger und Bauern, die man auf Markt und Straßen täglich schaute. Die Madonna wird eine schlichte Nürnberger Bürgersfrau und läßt sich's gerne in einem Wohnzimmer oder einem Hofraume, wie die nächste Umgebung es bot, gefallen. Am liebsten setzt Dürer sie mitten in die freie Natur hinein, und diese Landschaften weiß er in ächt deutschem Geiste mit Berg und Thal, Flüssen und Wäldern und der ganzen ergötzlichen Mannigfaltigkeit ihrer Burgen, Flecken und Städte zu gestalten, und in solchen Schilderungen durch eine Welt von reizenden, naiven, gemüthlichen Zügen das Herz zu erfreuen.

Wie weit der Meister auf die ganze äußere Physiognomie seiner Zeit einging, zeigt das anziehende Blatt von der Geburt der

Maria. Wir blicken in eine Nürnberger Wochenstube der damaligen Zeit. Im Hintergrunde sieht man durch die zurückgeschlagenen Vorhänge des Bettes die Mutter. Eine Frau bringt ihr eine stärkende Suppe, während ein Mädchen einen erfrischenden Trunk bereitet. Die Wärterin ist, von Müdigkeit übermannt, in ihrem Sessel eingeschlafen und lehnt den Kopf auf das Bett. Vorn sind einige Matronen beschäftigt, das Kind zu baden; eine von ihnen thut einen herzerquickenden Schluck aus einem zinnernen Kruge, wie man ihn in derselben Form heute noch bei uns in alten Bürgerfamilien findet. Das Ganze wäre ein völliges Genrebild, wenn nicht in der Luft auf Wolken ein Engel mit dem Weihrauchfaß herbeischwebte.

Unter seinen Darstellungen der Madonna ist eine der lieblichsten jene, auf welcher wir die heilige Familie in ihrer häuslichen Thätigkeit belauschen. Auf einem freien Platze beim Plätschern eines Brunnens und weitem Blick in eine Landschaft mit allerlei Gebäuden, Burgen, Gärten und fernen Gebirgszügen hat der Nährvater Joseph seine Werkstatt aufgeschlagen. Er bearbeitet mit dem großen Zimmermannsbeil einen Balken. Maria hat sich zu ihm gesetzt, und während sie mit dem Fuße die Wiege in Bewegung erhält, in welcher ihr Kindlein liegt, sind ihre Hände fleißig mit der Spindel beschäftigt. Mit dem sorglichen Frauenblick behält sie Arbeit und Kind zugleich im Auge. Auch der biedere Joseph wendet in treuem Vatersinn seine Aufmerksamkeit bisweilen den seiner Obhut anvertrauten Lieben zu. Es ist ein Bild friedlichsten Familienglücks, sonnigster Häuslichkeit. Dazu kommen prächtige Engel, welche schützend die Wiege umgeben; mehr noch eine Schaar ganz kleiner Engelknaben, nur mit Flügeln und einem kurzen Jäckchen bekleidet; der Eine hat noch dazu den Strohhut Josephs erwischt und ihn sich auf's Kinderhaupt gestülpt. Diese reizenden Schelme sind emsig beschäftigt, die zu Boden fallenden Spähne mit dem Rechen zusammen zu harken und in einen Korb zu schleppen. Man kann nichts Artigeres, Liebenswürdigeres sehen.

Die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts verliert sich in manieristische Nachahmung der großen Meister; erst mit dem Aus-

gange desselben und mehr noch im Verlaufe des siebenzehnten Jahrhunderts erhebt sich eine neue, kraftvolle Blüthe der Kunst. Aber man ist nun nicht mehr so unbefangen, wie die früheren Epochen gewesen waren. Man hat in der Kunst bereits ein Höchstes in unsterblichen Meisterwerken vor Augen und kann sich dem Einflusse derselben nicht verschließen. So sehen wir denn zunächst in Italien auch kein eigentlich neues Madonnen-Ideal. Die gelungensten Darstellungen der großen Meister werden überall als Muster angenommen. So finden wir es bei den Carracci, so, wenngleich mit höherer schöpferischer Kraft gepaart, bei Domenichino und dem glänzenden Guido Reni. Da aber die Kirche, vom Protestantismus bedroht und in ihrer Existenz angegriffen, auf neue Mittel sinnen muß, die Menge an sich zu fesseln, sie zu berauschen, zu blenden, so werden jetzt Gegenstände des Schmerzes oder leidenschaftlicher Hingebung und Entzückung vorzüglich gefordert. Die Madonna erscheint am meisten mit himmlischer Glorie oder als mater dolorosa in ergreifendem Ausdruck des Leidens. Dazu müssen nicht bloß die besten Gemälde der vergangenen Epochen die Anregung geben, sondern selbst die Antike muß oft den großartigen Schmerzensausdruck ihrer Niobe — deren berühmte Gruppe erst gegen Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts (1583) gefunden worden war — der Muttergottes leihen. Wie tief damals die Kunst in das Pathologische sich einließ, beweisen selbst die Marmorwerke jener Zeit wie die heilige Therese Bernini's, die, in ohnmächtiger Verzückung hinsterbend, den Pfeil des Engels mit dem Ausdruck einer von Sinnen kommenden Leda oder Danae erwartet.

Auch die Kunst des Nordens geht in dieser Epoche von den Inspirationen der Blüthezeit italienischer Malerei aus; aber die Niederländer wenigstens wissen sie so tief in das Wesen ihres eigenen Volkes zu tauchen, daß sie ihrer Kunst eine kräftige Selbständigkeit retten. Ohne Zweifel hat Rubens in seinen religiösen Darstellungen mit dem freudig festlichen Gepränge gewetteifert, welches Paolo Veronese seinen Bildern zu geben liebte. Doch ist er um ein gutes Theil stofflicher, realistischer, und seine Madonnen haben zwar das Kraftvolle der venezianischen, aber nicht ihren vor-

nehmen Adel, fallen vielmehr wieder in die Sphäre des derben flandrischen Bürgerthums zurück. Dagegen schließt sich van Dyck mit Vorliebe den elegischen und leidenschaftlichen Schilderungen an und weiß den Gram der Schmerzensmutter beim Leichnam des Sohnes oder auf Golgatha unter dem Kreuzesstamm in ergreifenden Trauerakkorden ausklingen zu lassen.

Selbständiger und eigenthümlicher als alle diese Meister und Schulen treten im siebenzehnten Jahrhundert die Spanier, zum erstenmale mit voller nationaler Kraft, in die Kunstgeschichte ein. Die leidenschaftliche Glut, die religiöse Inbrunst dieses entzündbaren Volkes kommt dem Geiste der Epoche, besonders den gerade herrschenden Tendenzen der Kirche entgegen und gelangt, von diesen Verhältnissen getragen, in der Kunst zu seinem höchsten Ausdruck. Bei keinem Meister jedoch voller, schärfer und entschiedener als bei Murillo. Man würde aber irren, wollte man in allen seinen Madonnenbildern den Reflex jener gesteigerten Empfindung erwarten. Viele von den einfacheren Darstellungen dieser Art stehen auf dem Boden der Wirklichkeit. Die Madonna ist in ihnen nur ein spanisches Weib aus dem Volke, südliche Glut, aber auch die Anlage zur Schwärmerei in den großen schwarzen Augen. Dies Feuer sehen wir dann in den berühmten Bildern der Himmelfahrt Mariä sich zur Höhe religiöser Begeisterung entfachen. Da schwebt die Gottesmutter im langen weißen Sterbegewande, vom wallenden blauen Mantel umflossen, von Engelschaaren umringt, zum Himmel empor. Was diese Darstellungen von den verwandten eines Rafael und Tizian unterscheidet, ist bei geringerer Hoheit und Idealität der Formen durchaus der höhere Grad einer religiösen Empfindung, einer erdvergessenen Begeisterung, die den Kopf mit den schimmernden Augen und dem süß lächelnden Munde wie in ein Meer himmlischer Seligkeit taucht.

Das sind die letzten großen Schöpfungen, in denen eine selbständige Auffassung des weiblichen Ideales Gestalt gewonnen hat. Wenn unsere Maler heutzutage die Madonna malen wollen — oder müssen, so lehnen sie sich an den Typus irgend eines Meisters oder einer Schule der Vergangenheit an und sind froh, wenn sie dem-

selben durch eigene Empfindung einen individuellen Reiz zu leihen vermögen. Ist aber darum die ideale Auffassung schöner Weiblichkeit aus der Kunst geschwunden? Gewiß nicht! nur haben wir gelernt, im Menschen das Göttliche zu schauen, und unsere Maler brauchen nicht jede irdische Mutter in eine Madonna zu verwandeln, um in ihr den Abglanz himmlischer Liebe zu zeigen. Wer verlangt etwa einen Heiligenschein bei den innigen, treuen Scenen des häuslichen Lebens und des mütterlichen Herzens, mit welchen in unsern Tagen Ludwig Richter das Lied vom deutschen Hause und von der deutschen Frau mit ewig frischen Variationen neu angestimmt hat! Es ist eine Welt von Unschuld, Heiterkeit und Anmuth. — Und so wird denn, so lange edle Weiblichkeit besteht, der Strom von Schönheit, aus dessen Fluthen ich nur ein paar Tropfen aufgefangen habe, prächtig weiter fließen, in seinen Wellen den Himmel spiegeln und alle Menschenherzen erfreuen.

Der gothische Styl und die Nationalitäten.

Die Zeiten sind längst vorbei, wo die gothische Baukunst von einer einseitigen „klassischen“ Anschauungsweise als barbarisch verpönt war. Dichterische Begeisterung hat zuerst ihre Schönheit gleichsam wiederentdeckt, und wie ein verfrühter Morgenstrahl warf Göthes hinreißende Schilderung des Straßburger Münsters ein scharfes Streiflicht über die vergessenen Massen einer räthselhaft gewordenen Architektur. Die künstlerische Würdigung des gothischen Styles ist seitdem eine fest begründete und allgemein verbreitete geworden, wenn auch in der Frage nach ihrer Wiederbelebung und Anwendung für unsere Zeit die Stimmen weit auseinander gehen.

Aber die Betrachtung der gothischen Bauweise hat noch eine andere Seite, eine kaum minder fesselnde, kaum minder ergiebige. Es ist die nationale Frage, die sich dabei in den Vordergrund drängt. „Wer hat den gothischen Styl geschaffen, welches Volk hat ihn hervorgebracht?“ so fragte man zuerst. „Die Deutschen, unbedingt die Deutschen,“ antwortete jeder brave Deutsche. Sind diese himmelanstrebenden Dome nicht ein Ausdruck der tiefen Sehnsucht, der gläubigen Treue, des erdvergessenden Idealismus, kurz aller der Eigenschaften, auf die wir so gern ein ausschließliches nationales Anrecht behaupten? Was war also natürlicher, als daß

Aus der Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft von M. Lazarus und H. Steinthal. Bd. II, Heft 3. 1861. Ueberarbeitet und erweitert 1868.

man nur von der „deutschen“ oder lieber noch der „altdeutschen Bauweise“ sprach, und sich gern einredete, unser Vaterland habe diesen Styl geschaffen und den übrigen Ländern mitgetheilt. Gab es ja sogar geschichtliche Belege, welche diese Annahmen zu bestätigen schienen; hatte doch das vierzehnte Jahrhundert deutsche Baumeister bis tief nach Spanien und Italien gesendet; nannten ja die Italiener die ihnen stets fremdartige gothische Kunst etwas wegwerfend „maniera tedesca.“ Dabei bedachte man freilich nicht, daß die gothische Baukunst im vierzehnten Jahrhundert keineswegs mehr in ihrer Jugendblüthe stand, daß vielmehr lange ehe man sich in Deutschland und anderwärts entschloß, diesen Styl anzuwenden, das rasche praktische Frankreich längst eine Reihe von Kathedralen in der neuen Bauweise aufgeführt hatte, ja daß man in Deutschland, als man zuerst die glänzenden Ergebnisse jener Baubewegung der Nachbarn im Westen kennen lernte, sie in richtiger Erkenntniß ihrer Heimath als „opus francigenum“ [1]) bezeichnete. Seitdem konnte von deutscher Baukunst“ oder von „germanischer Architektur,“ wenn man den gothischen Styl meinte, nicht mehr die Rede sein, und seit man die Stufenreihe der Entwicklungen, welche die neue Kunstweise in ihrem Heimathlande zurückgelegt hatte, ehe das Ausland nur überhaupt aufmerksam auf sie wurde, genauer kennen gelernt, ist die Frage nach ihrer Entstehung abgethan.

Nun erst lohnt es sich, eine viel ersprießlichere Frage aufzuwerfen, deren Beantwortung die Charakterverschiedenheit der einzelnen europäischen Kulturvölker in ihrem innersten Wesen treffen muß: die Frage nämlich, wie die verschiedenen Völker sich in der Aufnahme dieses Styles verhalten haben, welche besondere Physiognomie derselbe bei den einzelnen Nationen gewonnen hat. Denn daß sie alle, ohne Ausnahme, das neue Evangelium der Baukunst, welches die Schule von Franzien, genauer gesagt von Paris, der Welt verkündet hatte, über kurz oder lang, nach geringerem oder größerem Widerstreben angenommen haben, und daß schon im dreizehnten Jahrhundert die gothische Architektur ihr Banner von

[1]) So bei der Kirche zu Wimpfen.

Drontheim bis Sevilla siegreich entfaltete, ist bekannt. Man sieht daran deutlich, daß die Architektur seit der christlichen Epoche aufgehört hat, eine nationale Ausschließlichkeit zu besitzen, wie bei den Völkern der alten Welt, bei Assyrern, Persern, Aegyptern, selbst noch bei den Griechen der Fall war. Schon die Römer bildeten durch ihre Weltherrschaft und ihre eklektische Aufnahme anderer Architekturformen die Vorbereitung zu der späteren kosmopolitischen Bedeutung der jedesmal herrschenden Bauweise. Ja das christlich-germanische Mittelalter war naiv und gesund genug, dieselben gothischen Formen, in welchen gewisse moderne Schwärmer mit komischem Eifer die ausschließliche Verkörperung specifisch christlicher Anschauung festhalten wollen, selbst den Juden für ihre Tempel zu gestatten. Welcher Kummer muß die hyper-christlichen Phantasten neuester Zeit erfüllen, wenn sie die alten gothischen Synagogen zu Prag, Passau und anderwärts mit diesen ausbündig allerchristlichsten Formen prangen sehen!

Hatte also der gothische Styl schon bald eine Alleinherrschaft erlangt, die um so schwieriger zu erreichen war, da es galt, den überall in glänzender Blüthe stehenden romanischen Styl zu verdrängen, so war er darum weit entfernt, in den einzelnen Ländern mit schablonenmäßiger Gleichartigkeit behandelt zu werden. Der Hang zur Ausbildung des Besonderen war in jener Epoche so stark, daß jedes allgemeine Gesetz dadurch eine unabsehbare Reihe von Varianten erhielt. Dazu kam, daß gerade in solchen Zeiten, wo der Einzelne als solcher noch nicht hervortritt, sondern wo in Corporationen, Bürgerschaften, Volksgruppen erst Collectiv-Individuen sich herausbilden, die Architektur recht eigentlich die höchste ideale Ausdrucksweise ist. Versteht man ihre Sprache recht, so muß sie uns manchen belehrenden Aufschluß zu geben haben; vergleicht man vollends ihre Dialekte, so wird das Bild ein überaus mannigfaltiges werden. Versuchen wir bei den wichtigsten Völkern, welche die Weltsprache der gothischen Architektur geredet haben, die verschiedenen Dialekte dieses Styles uns klar zu machen.

Daß wir mit den Franzosen beginnen, ist nicht mehr als billig; denn hätten sie nicht mit der gothischen Architektur begonnen, so würden wir wahrscheinlich der Möglichkeit überhoben sein, von derselben zu reden. Betrachtet man den Zustand der Baukunst in Europa vor dem Auftreten des gothischen Styles, so wird diese Behauptung schwerlich zu gewagt erscheinen. Im ganzen Abendlande herrschte ohne Ausnahme der romanische Styl. Wohin das Christenthum von Rom aus gedrungen war, da hatte sich auch dieser Styl eingebürgert. Er war aus dem alten schlichten Basilikenbau hervorgegangen, hatte sich aller Orten aus gleichen Bedürfnissen, gleicher Tradition, gleicher Gesinnung übereinstimmend entwickelt und ließ doch der besonderen Auffassung bei Völkern und selbst bei verschiedenen Stämmen desselben Volkes so viel Spielraum, daß man sich mit Freiheit darin bewegen und jedes Sonderwesen mit seinen Formen ausprägen konnte. Dabei war er jeder Behandlungsweise gerecht, war in der schlichtesten Auffassung noch ausdrucksvoll und in dem höchsten Reichthum noch kirchlich würdig, kurz man fühlte sich mit ihm verwoben und verwachsen. Obendrein hatte man selbst bedeutende constructive Fortschritte mit dem hergebrachten Systeme der Basilika zu verbinden gewußt, indem man das Kreuzgewölbe aufnahm und dadurch den Bauten sowohl größere Festigkeit als höhere Würde und Schönheit verlieh. Die Anhänglichkeit an diesen Styl, die Vorliebe für ihn spricht sich überall so deutlich aus, daß ohne die Neuerung der Franzosen man schwerlich aus eigenem Antriebe von ihm abgewichen wäre.

Also schon im frühen Mittelalter lernen wir unsere beweglichen Nachbarn im Westen als das Volk der Initiative kennen. Daß sie in allem, was zur äußeren Formgebung gehört, rascher fertig sind als wir Deutsche, hat wesentlich zu dieser Erscheinung beigetragen, doch vermag es dieselbe nicht genügend zu erklären; da es ein Vorzug ist, der den romanischen Völkern gemeinsam angehört, den die Franzosen namentlich mit den Italienern theilen. Andere Eigenschaften, andere äußere Bedingungen mußten sich dazu gesellen, um die Schöpfung einer Architekturform wie die gothische zu ermöglichen, in welcher die scheinbar widerstreitendsten Elemente zu einem

Ganzen verschmolzen sind, die schärfste Berechnung des Verstandes mit der hinreißendsten Kühnheit der Phantasie sich vermählt. Die Italiener, bei denen die einfache Klarheit, die plastische Bestimmtheit antiker Anschauung unausgesetzt lebendig geblieben war, konnten nicht auf ein so complicirtes System verfallen. Bei den Franzosen fand dasselbe schon in der Geschichte ihres Volksthums ein Vorbild. Aus keltischen und germanischen Stämmen zusammengewachsen, durch die Normannen im Norden, durch die mächtigen Reste antiker Kultur im Süden erheblich bedingt, entwickelte sich der französische Volkscharakter in einer reichen Mischung, die das Verschiedenartigste doch zu einem Ganzen zu verbinden wußte. In diesem Nationalgeiste sind die Reste der mannichfach abweichenden Urelemente wie durch einen chemischen Prozeß so fest gebunden, daß sie eine Anziehungskraft auf die verschiedensten verwandten Elemente ausüben und sie mit großer Energie sich zu assimiliren vermögen. So betrübend für uns Deutsche es ist, so unzweifelhaft hat sich diese Kraft des französischen Geistes an den von Deutschland losgerissenen Provinzen bewiesen.

Zu dieser Eigenschaft gesellte sich schon damals eine zweite, von ihr unzertrennliche, ohne deren Mitwirkung die großen Erfolge Frankreichs unmöglich gewesen wären. Ich meine jenes energische Streben nach Einheit, welches freilich nicht ohne Gefahr einer übertriebenen Centralisation auftritt, dem aber trotzdem Frankreich seine bedeutenden Erfolge wesentlich mit verdankt. Auf politischem Gebiet weiß das Jedermann. Für die Kunst, speciell für die gothische Architektur, läßt es sich nicht minder nachweisen. Es ist kein Zufall, daß der neue Baustyl sich da gebildet hat, wo der Mittelpunkt der französischen Königsmacht lag, daß er zu einer Zeit entstanden ist, wo die Krone nach langen Kämpfen die Engländer zurückdrängte, die großen Vasallen unterwarf und die eigene Herrschaft nach allen Seiten über das nördliche, östliche und den Kern des mittleren Frankreichs ausdehnte. Die glänzende Regierungszeit Philipp Augusts (1180—1223) ist genau die Epoche, welche den gothischen Styl geschaffen hat. Indem dieser staatskluge Herrscher die Gewalt der Barone brach, das Aufblühen der rührigen Städte in jeder Weise

förderte, vor allen Paris und seiner Universität die ausgedehntesten Privilegien gab, schuf er jener künstlerischen Entwickelung, welche wir den gothischen Styl nennen, freie Bahn. Gerade die mächtig aufstrebenden Städte des nordöstlichen Frankreich, Paris an der Spitze, sodann Laon, Chartres, Rheims, Amiens sind es, welche im Neubau ihrer Kathedralen um dieselbe Zeit Schritt für Schritt den neuen Styl entwickeln und im Laufe von fünfzig Jahren zur vollendeten Form ausprägen. Früher hatten die Abteien, die Stifter, alle unter Begünstigung des reichen hohen Adels, gebaut, alle Kunde und Uebung in den Künsten hatte in den Köpfen und Händen der Klostergeistlichkeit gelegen; daher hat der romanische Styl nicht von ungefähr seine priesterliche Würde und Feierlichkeit, seine aristokratische Abgeschlossenheit und Ruhe. Jetzt treten überall die Städte mit ihrer regsamen Bevölkerung in den Vordergrund, und so gut die reisigen Bürger es waren, welche in der Schlacht von Bovines dem ihnen wohlgesinnten Könige den Sieg errangen, so gut waren sie es, deren Geist sich in der eben entstehenden neuen Bauweise nachdrücklich aussprach. So wurde die gothische Architektur unmittelbar der Ausdruck des unter königlichem Schutze emporstrebenden Bürgerthumes.

Fassen wir nun die Grundzüge dieser Bauweise in's Auge, so ist es überraschend, wie lebendig sie den französischen Charakter jener Epoche spiegelt. Das Bürgerthum hatte gerade damals seine poetischen Seiten; es fühlte sich jung und frisch im ersten Beginn seiner selbständigen Bedeutung. Das ganze Volk war zudem erfüllt von einem ritterlichen Geiste, der sich zwar vorerst im Adel ausgebildet hatte, aber zu sehr dem allgemeinen Wesen der Nation entsprach, um nicht in alle Klassen sich zu verbreiten. Nur aus solcher jugendlich erregten, schöpferischen Stimmung läßt sich das bedeutsame Wachsen der neuen Architektur erklären, deren Fortschreiten zur höchsten Vollendung man auf jeder Stufe mit einer der großartigsten Kathedralen des Mittelalters belegen kann. Sieht man dagegen, wie in allen anderen Ländern der überlieferte romanische Styl ruhig weiter gepflegt und geübt wird, so gewinnt die beispiellose Energie, mit der damals im königlichen Frankreich eine

neue Weise ersonnen und fortgebildet wurde, eine noch höhere Würdigung.

Diese neue Weise erwuchs aber unmittelbar aus dem früheren romanischen Styl, knüpfte in den wesentlichen Punkten an sein organisches Gefüge und seine decorativen Formen an und bezweckte zunächst nichts, als einen leichteren, freieren, kühneren Ausdruck des Ganzen, einen rascheren Pulsschlag, einen gesteigerten Rhythmus des architektonischen Lebens. Wie die großen Baumeister jener Epoche dabei verfahren sind, wie sie die verschiedenen Elemente der einzelnen Bauschulen des Landes zu verbinden und jedem seine Stelle in dem neuen Organismus zu geben wußten, ohne etwa als trockene theoretische Eklektiker zu verfahren, das ist in Wahrheit genial. Sie thaten damit im künstlerischen Leben denselben Schritt, den zu gleicher Zeit die Staatskunst der französischen Könige auf politischem Gebiete vollzog, als sie die einzelnen Sondergewalten und die verschiedenen Provinzen zu einheitlicher Staatsform zusammenfaßte. Das Strebesystem, der Spitzbogen, die reiche Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz, kurz die Hauptelemente des gothischen Styles, fanden sich als Keime in der romanischen Architektur Frankreichs vor; sie erhielten aber erst durch den neuen Zusammenhang, durch die strengere organische Verbindung, durch den logischen Geist des neuen Systems ihre höchste Entfaltung. Als dieses nach einer Reihe von vorbereitenden und überleitenden Stufen vollendet dastand, war es allerdings von allen früheren Bauweisen so weit verschieden, daß kaum mehr der innere Zusammenhang sich erkennen ließ. Die Ruhe und Klarheit des romanischen Styles war einer unendlich gesteigerten Bewegung und einer überaus geistreich verflochtenen, man darf sagen in hohem Grade raffinirten Gestalt gewichen. Die Bauwerke lagerten sich nicht mehr in großen ernsten Massen, sondern strebten, in lauter Einzelglieder aufgelöst, mit einer überwältigenden Menge von Gegensätzen kühn empor. Kräftige Strebepfeiler und complicirte, hoch über die Seitendächer sich hinschwingende Strebebögen brachten in das Aeußere ein Spiel von Schatten- und Lichtwirkungen, das im höchsten Grade *malerisch* war. Dazu gesellte sich in Fialen, in Blumenwerk, in Galerieen mit hundertfältigem

bildnerischen Schmuck eine Masse von Einzelheiten, welche das Auge oft nicht mehr zu beherrschen vermag. Im Innern war ein wahrhaft herrlicher, hinreißender Eindruck erreicht; die schlanken Pfeiler, die durchbrochenen Triforiengalerieen, die Fenster mit ihrem reich veräftelten Maßwerk und endlich die hohen, kühn geschwungenen Gewölbe, das Alles gab einen Reichthum, einen Glanz, mit einem Wort eine Poesie, der sich kein Unbefangener zu entziehen vermag. Es sind Gebäude wie die großen Lehrsysteme der Scholastik, die eben damals — auch nicht von ungefähr — an der Universität von Paris ihren Hauptsitz hatte. Das Auge vergißt nach den Widerlagern zu fragen, welche diese kühnen Gewölbe zu halten vermögen, und so lange es in diesem bestrickenden Zauber weilt, glaubt es an das steinerne Wunder. Dem reflectirenden Verstande aber wird man es nicht verübeln, wenn er unwillkürlich bei diesen durch den raffinirtesten Calcül ersonnenen Werken an manche verwandte Schöpfung des französischen Geistes sich erinnert; wenn er der mangelnden Einfachheit, der Sucht nach dem Blendenden, Effectvollen, nach dem geistreich Pointirten und absichtlich Verwickelten gedenkt, ja wenn er selbst das französische Intriguenstück mit seiner scharfsinnigen Complication — so fern es sonst dem erhabenen Ernste der gothischen Bauten zu liegen scheint — als geistesverwandt in die Reihe dieser Betrachtungen zieht.

Wie vollkommen der gothische Styl den Anschauungen der Nation entsprach, beweisen die zahlreichen Kathedralen, welche in allen Theilen des Landes alsbald in der neuen Bauweise aufgeführt wurden. Eine andere echt französische Eigenschaft wirkte mit, die Verbreitung des Styles zu fördern. Ich meine den starken Autoritätssinn der Franzosen, der, als ein natürliches Gegengewicht gegen ihre Neuerungssucht, sobald eine neue Erscheinung durch innere Bedeutung oder äußere Wirkung die öffentliche Aufmerksamkeit errungen hat, sie gleichsam als mustergültig und kanonisch anerkennt und ihr die Fluth einer allgemeinen Nachahmung zuzieht. So kam es denn, daß selbst der Süden des Landes, obgleich mit seinen Anschauungen denen der nördlichen Gebiete in wesentlichen Punkten entgegengesetzt und in den architektonischen Leistungen dem

Althergebrachten zugethan, sich auf die Dauer dem überhand nehmenden gothischen Style nicht zu entziehen vermochte und ihn bei der Mehrzahl seiner Kathedralen zur Anwendung brachte.

Aber die Gothik sollte nicht blos das eigene Geburtsland bis in die fernsten Kreise erobern, sondern ihre Herrschaft über das ganze Abendland ausdehnen. Am frühesten von allen übrigen Ländern nahm England den neuen Styl auf. Die Art, wie diese Uebertragung vor sich gieng, kennen wir ganz genau aus den Berichten eines Augenzeugen und können fast Stein für Stein das erste Werk verfolgen, welches in gothischer Weise dort aufgeführt wurde. Es war der Chor der Kathedrale von Canterbury, der nach einem Brande vom J. 1174 eine gründliche Wiederherstellung forderte. Man berief zur Ausführung derselben einen Baumeister aus Frankreich, Wilhelm von Sens, der nun nicht zögerte, den an der Kathedrale seiner Vaterstadt schon zur Geltung gekommenen neuen Styl auf den englischen Boden zu verpflanzen. Sein Bau steht noch jetzt nach fast sieben Jahrhunderten unangefochten aufrecht, und die Lobsprüche, welche der gleichzeitige Chronist, ein Mönch Gervasius von Canterbury, dem Werke in seiner ausführlichen Beschreibung desselben ertheilt, lassen erkennen, welches Aufsehen, welche Bewunderung diese glänzende Neuerung erregt haben muß. Er zählt die Vorzüge des Baues auf, preist die größere Pracht, das doppelte Triforium, die schlanken Pfeiler, die große Zahl der Marmorsäulen, vor Allem aber die reich geschmückten Bögen und die Kreuzgewölbe. Früher, sagt er, seien die Kapitäle glatt, die Arkaden kahl wie mit dem Beile gehauen gewesen; das Hauptschiff habe eine allerdings köstlich bemalte Holzdecke, der Umgang des Chores ein Tonnengewölbe gehabt. Jetzt sei alles das schlanker, reicher und feiner, die ehemals kleinen, lichtarmen Fenster seien beseitigt; besonders erwähnt er mit sichtlichem Wohlgefallen die Kreuzgewölbe, welche von schlanken Pfeilern aufstiegen und in der Mitte durch prächtige Schlußsteine zusammengehalten würden.

Vergleicht man diesen Bau mit den gleichzeitigen in Frankreich,

so wird man sofort inne, daß man wirklich ein französisches Enclave auf englischem Kunstgebiete vor sich hat. Nur noch zweimal an bedeutenderen Werken, in der Westminsterabtei und der Templerkirche zu London, kehrt ein ähnliches Verhältniß wieder; alle übrigen Bauten dieser Epoche zeigen eine durchgreifende Umgestaltung des französisch-gothischen Styles. Die Form, welche aus diesem Prozeß hervorgegangen ist, nennen die Engländer mit richtigem Takt den früh-englischen Styl (early English). In Wahrheit zeigt derselbe eine nationale Umschmelzung, welche den Gegensatz des britischen Volkscharakters gegen den französischen in architektonischen Formen zu bezeichnendem Ausdruck gebracht hat.

Diese Umwandlung war natürlich und nothwendig, denn sie war ein Ergebniß der wirklichen Verhältnisse. England hatte zum zweiten Male von Frankreich seinen Baustyl erhalten. Das erste Mal waren es die Normannen gewesen, die mit ihrer Staatsform und Herrschaft auch ihre Kunstweise dem eroberten Inselande aufgedrungen hatten. Was damals von schlichter sächsischer Kultur vorhanden gewesen war, wurde fast mit Stumpf und Stiel ausgerottet. Es mußte untergehen oder sich mit der Art des siegreichen Stammes verschmelzen. Wenige Spuren haben sich von jener ältesten angelsächsischen Bauweise erhalten. Sie haben ein derbes, fast bäuerliches Gepräge und erinnern mehr an die Axt des Zimmermanns, als an den Meißel des Steinmetzen. Der normannische Styl dagegen ist noch in zahlreichen bedeutenden Denkmälern erhalten. Auch er hat ein schweres, massenhaftes Wesen, gewaltige, festungsartige Mauern, trotzigen Zinnenkranz und einen fast düsteren Ernst mit seinen spärlichen Fenstern, den engen Schiffen und den plumpen, gedrungenen Rundpfeilern. Obwohl er von dem angelsächsischen Styl die Holzdecken aufnimmt, darin also der einheimischen Ueberlieferung ein Zugeständniß macht, ist er doch ganz der Styl gewaltthätiger Eroberer, der selbst in seinem reichsten Schmuck etwas Kriegerisches, Waffenblinkendes nicht verleugnen kann und im Grunde fast einen brutalen Eindruck macht.

Wir begreifen, daß diesem Styl gegenüber die gothische Bauweise ein leichtes Spiel hatte. Inzwischen hatte sich in England

der alte vernichtende Stammeshaß abgestumpft, und im Laufe der Zeit war der Verschmelzungsprozeß zwischen sächsischen und normannischen Elementen vor sich gegangen, welcher erst den englischen Nationalcharakter geboren hat. Wenn nun der Baustyl, welcher mit dieser Umwandlung Hand in Hand ging und in idealen Formen jene wichtige Umgestaltung des politischen und socialen Lebens ausdrückt, der „früh englische" genannt wird, so leuchtet das Treffende dieser Bezeichnung ein. In der That waren der angelsächsische und der normannische Styl nur die architektonische Form für die einseitigen Stammesunterschiede jener beiden Volksracen gewesen. Als diese sich zu einer Nation verschmolzen hatten, war es natürlich, daß auch der entsprechende Architekturstyl diesen höheren und gemeinsamen Charakter gewann. Das ist die Bedeutung des früh-englischen Styles. Er ist die frische Schöpfung des eben erst zu seiner Ausbildung gelangten, aus langen Kämpfen in jugendlicher Kraft hervorgegangenen englischen Volksthumes.

Man muß erstaunen über die Schnelligkeit, mit welcher dieser Styl sich entwickelt hat. Kaum zwanzig Jahre waren seit dem Neubau des Chores zu Canterbury vergangen, und schon erhoben sich auf mehreren Punkten des Landes Bauten, welche mit den bis dahin allgemein üblichen Formen nichts mehr gemein hatten. Wird doch bereits 1220 das bedeutendste Werk dieses Styles, die Kathedrale von Salisbury, mit Energie begonnen und rasch zur Vollendung geführt. Sie zeigt die neue Bauweise völlig zu einem consequenten Systeme entwickelt, das von dem der französischen Gothik fast so weit abweicht, wie von dem alten normannischen Style. Das fremde Samenkorn war auf empfänglichen Boden gefallen und war zu einer Zeit ausgestreut worden, wo alle Verhältnisse es begünstigten.

Was die englische Gothik aus der französischen *entlehnte*, ist ebenso bezeichnend für den britischen Volkscharakter, wie was sie davon *zurückwies*. Die lebendigere Gliederung des Raumes, die schlankere Bildung der Stützen, die freiere Durchbrechung der Triforiengalerien, die größeren gruppirten Fenster und endlich den anziehenden Laubschmuck der Kapitäle nahm die englische Architektur

unbedenklich auf. Sie gewann dadurch hellere, festlichere, schönere Räume, wie sie dem fortgeschrittenen Bewußtsein, der gesteigerten Empfindung entsprachen. Aber schon in der Gesammtfassung des Grundplanes wich sie völlig vom französischen Vorbilde ab. Den reichen Chorbau mit Umgängen und dem Kapellenkranz, diesen Glanzpunkt des französischen Kathedralenbaues, verschmähte sie als etwas Fremdartiges. Das war er denn auch in der That; denn die früheren Epochen hatten höchstens eine große Nische als Abschluß des Chores gelten lassen, reichere Formen streng ausgeschlossen. Selbst den Chorumgang zu Canterbury vermochte Meister Wilhelm von Sens nur mit Mühe dem widerstrebenden Capitel aufzudrängen. Mit dem völlig entwickelten Styl verschwindet aber aus der englischen Bauweise sogar der halbrunde Chor und macht einer schlichten rechtwinkligen Schlußwand Platz, an welche in der Regel noch eine Muttergotteskapelle, die „lady chapel", gewöhnlich ebenfalls gerade abgeschlossen, sich anfügt. Damit verzichtete man auf die malerische Wirkung, die mannigfachen Verschiebungen, die Licht- und Schattenwechsel des französischen Chores, und erhielt eine Form, welche schon in erster Anlage den Protest einer nüchternen, praktischen Anschauung gegen das Walten einer phantasievolleren Auffassung bekundet. Man darf aber noch einen Schritt weiter gehen und in dem trocknen Abschneiden der vorwärts treibenden Längenrichtung des Kirchenkörpers den Mangel eines wahrhaft architektonischen Sinnes erkennen. Denn eine solche Form ist kein innerlich entwickelter, organisch bedingter Schluß, sondern nur ein willkürlich festgesetztes Ende, kein Lösen, sondern ein rohes Abhauen der architektonischen Entwickelung.

Mit dieser Aenderung hängt eine Reihe nicht minder folgenreicher Umgestaltungen zusammen. Langhaus und Chor bleiben dreischiffig, erheben sich nie zu der perspectivischen Tiefe einer fünf- oder gar siebenschiffigen Anlage. Schmal, die wenigen Hauptabtheilungen eng zusammengeschlossen, erstreckt sich der Körper des Gebäudes zu übermäßiger Länge, nur durch ein Kreuzschiff, das sich bisweilen in kleinerer Form dicht vor dem Choranfange als ein zweites wiederholt, unterbrochen, und endlich durch die gerade

Chorwand kümmerlich geschlossen. Die Längenperspective ist also einseitig betont, auf Kosten der Breitenrichtung, und wenn auch ein besonderer malerischer Reiz für solche Anlagen nicht zu leugnen ist, so bleiben sie doch im architektonischen Sinne arm, monoton und nüchtern, wie man sie auch sonst effectvoll zu heben suche. Auch das breite Prachtfenster — ein Lieblingsstück der englischen Architekten —, das bald die Schlußwand des Chores durchbricht, ist doch nur ein unzulänglicher Ersatz für eine reicher entwickelte Grundform.

Aber der nüchtern verständige Sinn der Engländer machte noch weiter seinen Einfluß geltend. Obwohl man bei dem neuen Style die größere Schlankheit und Leichtigkeit der Glieder als einen Vorzug empfand, war man doch weit entfernt, mit der kühnen luftigen Erhebung französischer Kathedralen zu wetteifern. Man begnügte sich auch da mit dem Nothwendigen, führte alles auf ein bescheidenes Höhenmaaß zurück und war zufrieden, wenn sich das Mittelschiff bis zu 80 oder 90 Fuß wie in Salisbury und in York erhob, während in Frankreich die Kathedrale von Rheims 120, die von Amiens gar 132 Fuß Scheitelhöhe mißt. Diese mäßigere Erhebung des Hauptschiffes zog wichtige Folgerungen für die ganze Construction nach sich. Da man nämlich nun nicht so bedeutender Widerlager bedurfte, so konnte man auf Vereinfachung des Strebesystems bedacht sein, bildete daher die Strebebögen sehr mäßig aus oder ließ sie gar ganz fort. Dadurch gewann das Aeußere, das durch den schlichten Chorschluß bereits vereinfacht war, noch mehr an Ruhe und Uebersichtlichkeit.

Neben jener nüchtern verständigen Anschauung, die sich so bedeutsam in der englischen Gothik ausprägt, besitzt aber der Charakter dieses merkwürdigen Volkes gleichsam als Ergänzung eine Phantastik, einen Hang zum Seltsamen, Excentrischen, der sich meistens auf eigene Faust geltend macht und dann oft in bizarrer Weise neben ausbündiger Trockenheit unvermittelt hergeht. Diese beiden Bestandtheile des englischen Nationalcharakters sind oft in scharfer Weise auf die Spitze getrieben und führen dann mehr zu befremdlichen als wohlthuenden Erscheinungen. Wo sie, jede in höchster

Potenz entfaltet, sich harmonisch durchdringen und verschmelzen, da wird auch in der Kunst von ihnen ein Höchstes erreicht, wie in Shakspeare's Dramen. Aber nicht immer ist die Mischung eine so glückliche; selbst das strenge Gebiet der Architektur wird von dem Ringen der beiden entgegengesetzten Kräfte wesentlich berührt. Je einfacher und rationeller nämlich das structive Gerippe dieser Bauten ist, um so fühlbarer mochte das Bedürfniß hervortreten, sie mit einem reichen Schmuck zu bekleiden, zumal schon die späteren normannischen Bauten in einer oft glänzenden Decoration prangten. Man mußte diese Vorgänger in jeder Hinsicht überbieten. Aber dieser Schmuck der englischen Gothik ist weniger ein mit Nothwendigkeit aus dem inneren Kern hervorsprießender, als vielmehr ein vielfach willkürlich aufgehefteter. Die vielen Ornamente geometrischer, kristallinischer und vegetabilischer Art, die man in den tief ausgekehlten Bogengliederungen, an den Triforien, und sonst überall an den Flächen des Inneren und Aeußeren anzubringen liebte, sind größtentheils ein äußerlich hinzugefügter Putz. Selbst die krause, manierirte Art, das Laubwerk an Kapitälen, Bogenspitzen, Zwickeln und Konsolen zu behandeln, die bereits in der ersten Epoche in üppigster Blüthe steht, schmeckt nach phantastischer Willkür und ist weit entfernt von der edlen, klaren Weise, in welcher an den frühgothischen Bauten Frankreichs ein ganzer Frühling mit allen Wald- und Wiesenblumen, mit dem trauten Laubwerk der heimathlichen Bäume aufsprießt.

Noch durchgreifender erlangt die phantastische Richtung die Ueberhand in der Bildung der Gewölbe. Gerade an den Theilen, welche den Gedanken der Construction am schärfsten und reinsten ausprägen sollen, findet man zeitiger als in anderen Ländern ein Ueberwuchern decorativer Tendenz. Die Fächergewölbe, deren strahlenförmige Rippen wie die Blätter einer Palme concentrisch von schlankem Säulenschafte sich aufschwingen; die Netz- und Sterngewölbe, die in neckischem Spiel sich nach allen Seiten verzweigen und im wechselseitigen Suchen und Fliehen der vielfach verschlungenen Rippen das Auge verwirren, bringen an die wichtigste Stelle eine decorative Tändelei, die schließlich mit den herabhängenden,

scheinbar freischwebenden durchbrochenen Schlußsteinen und den bunten Maßwerkmustern der Flächen wie ein Märchen des Orients uns anmuthet. Wirklich hat diese Architektur am meisten Geistesverwandtschaft mit den maurischen Prachtwerken der Alhambra und ist wohl geeignet, die Seele in ein traumhaftes Dämmern einzuspinnen und die Sinne durch das Gaukelspiel bunt verschlungener Formen zu bestricken. Ob aber die Architektur, besonders die kirchliche, gerade diese Aufgabe hat, ist eine andere Frage.

Endlich tritt in der Bedeckung der Räume nach kurzer Zeit eine Reaction des altheimischen Holzbaues ein, der einer seefahrenden Nation begreiflicher Weise recht ans Herz gewachsen ist, und die Schiffe der Kirche erhalten wieder ihre Holzdecke, deren Sprengewerk nun aber in reichster Weise ausgebildet und decorirt wird. Alles dies beweist, wie wenig die Engländer den strengen Organismus des Gewölbebaues, den Grundgedanken des gothischen Styles, verstanden haben, wie befangen und beschränkt also ihre Begabung für die höhere Architektur ist. Wenn man die neuesten kunsthistorischen Arbeiten ihrer anerkanntesten Autoren durchsieht und darin eine so übermäßige Vorliebe für indischen und anderen orientalischen Formenschwulst und dagegen so wenig Sinn für den schlichten Adel der Antike und der besten Renaissancezeit findet (während doch die Engländer seit Stuart und Revett für die Erforschung der hellenischen Denkmäler so viel gethan haben), so muß man wohl den Schluß bestätigt erachten, daß dies Volk nur geringen Sinn und Geschmack für die höhere Kunst empfangen hat. —

Ganz anders stellt sich Deutschland zum gothischen Styl. Man kann sagen, daß die Mängel und die guten Eigenschaften unserer Nation kaum irgendwo so glänzend und handgreiflich zu Tage getreten sind, wie in dieser Bauweise. War es für die praktisch entschlossenen Engländer bezeichnend, wie sie rasch den fremden Styl aufnahmen, ihn aber sofort so vollständig umgestalteten, daß er seinem Urbilde ebenso ähnlich war wie der Britte dem Franzosen,

so ist es für den unentschiedenen Deutschen nicht minder charakteristisch, daß er die französische Bauweise erst spät und auch dann nur vereinzelt und zögernd aufnimmt. Es hängt das ebensowohl mit unsern guten wie mit unsern fehlerhaften Eigenschaften zusammen. Denn eine treue Anhänglichkeit an den lange gepflegten romanischen Styl war dabei nicht minder betheiligt, als die unleugbare Schwerfälligkeit in allen praktischen Dingen. Uns wird Alles gleich zur Herzenssache. So war auch unsern Vorfahren im Beginne des dreizehnten Jahrhunderts der romanische Styl eine Herzenssache, an die sie sich mit aller Energie festklammerten. War es zudem ein Wunder, wenn man einen Styl liebgewonnen hatte, der mit der glänzendsten Epoche unseres nationalen Lebens innig verbunden war, der die Blüthe der Hohenstaufenzeit architektonisch repräsentirte! Und eben jetzt erlebte dieser Styl seine höchsten Schöpfungen in Deutschland, sah am Rhein wie in allen übrigen Gauen eine Menge edler Bauwerke aufsteigen, rief an den schönen Ufern des Main den Dom zu Bamberg hervor, das unübertroffene Prachtstück spätromanischer Baukunst.

So fehlte es also damals auch in Deutschland nicht an reger Bauthätigkeit; aber anstatt wie in Frankreich zu neuen Folgerungen zu führen, haftete sie fest am Ueberlieferten und suchte diesem durch liebevollste Durchbildung seine edelsten Blüthen zu entlocken. Als man nun allmählich den gothischen Styl doch kennen und schätzen lernte, machte sich der Mangel eines entscheidenden Mittelpunktes fühlbar, der durch seinen Einfluß dem neuen Systeme einen rascheren und allgemeineren Sieg hätte verschaffen können. Die individuelle Färbung und Spaltung des deutschen Lebens war schon so weit vorgeschritten, daß in allem Dichten und Trachten jede locale Gruppe ihre eigenen Wege einschlug.

Der Chor von Canterbury war schon etliche dreißig Jahre vollendet, ehe man in Deutschland überhaupt dem gothischen Style den Zugang gestattete. An vereinzelten Punkten, in Köln am Schiffbau von St. Gereon, in Magdeburg am Chore des Domes, in Trier an der Liebfrauenkirche und in Marburg an der Elisabethkirche, zeigen sich die ersten bestimmten Spuren des Eindringens.

Der Beginn dieser Bauten liegt zwischen den Jahren 1207 und 1235. Erst gegen Mitte des Jahrhunderts wird das Hauptwerk der Gothik in Deutschland, der Kölner Dom, in Angriff genommen. Um dieselbe Zeit erstehen dann jedoch überall bedeutende gothische Bauten, im Süden wie im Norden, im Osten wie im Westen unseres Vaterlandes. Was jedoch dem ganzen Vorgange eine besondere Färbung gibt, ist der Umstand, daß neben den imposanten Werken dieser neuen Bauweise aller Orten noch eine Menge von Bauten im herkömmlichen romanischen Style errichtet werden, wodurch die Baugeschichte jener Epoche in unserm Vaterlande eine überraschende Vielseitigkeit erhält.

Was nun die gothischen Werke in Deutschland betrifft, so zeigen gleich die frühesten eine merkwürdige Freiheit in der Aufnahme des fremden Styles. Das Schiff von St. Gereon zu Köln und die Liebfrauenkirche zu Trier sind beides Denkmale voll Originalität. Aber es sind nur Ausnahmen, die auch in Deutschland anderwärts ihres Gleichen nicht finden. Kam es auf die Anlage bedeutender Hauptkirchen, besonders bischöflicher an, so mußte man sich einem allgemeineren Bedürfnisse fügen. Mit jener weltbürgerlichen Schmiegsamkeit, die bei uns eben so gut zum Fehler wie zur Tugend wird, nahm man in solchen Fällen am liebsten die französische Form mit allen ihren Consequenzen, mit der reichen Chorbildung, der kühnen Höhenentwicklung und dem complicirten Strebesystem auf. Kein schlagenderes Beispiel als eben der Dom zu Köln, dessen Chorbau eine genaue Copie des Chores der Kathedrale von Amiens ist. Auch sonst findet man solche französirende Anlage mehrfach in Deutschland, und selbst die schlichten Backsteinwerke der baltischen Provinzen ahmen in aller Schwerfälligkeit die kecke, elegante Bauweise Frankreichs nach.

Was in solchen Bauten den deutschen Sinn trotz der fremdländischen Form verräth, ist eine strengere Regelmäßigkeit, eine gesetzlichere Durchführung, eine consequentere Anwendung des Prinzips. Allein so hoch darin der redliche, logische deutsche Geist anzuerkennen ist, so läßt sich doch andererseits nicht leugnen, daß eine gewisse schulmäßige Nüchternheit davon unzertrennlich war, und daß

Bauten wie die frühgothischen Kathedralen Frankreichs, wie die von Chartres, Rheims, Amiens, ungleich lebendiger, künstlerischer, frischer durchgeführt sind, als selbst ein so großartiges Werk wie der Kölner Dom. Nur in einem Punkte war es den deutschen Baumeistern vorbehalten, durch ihre principielle Behandlungsweise die letzten Consequenzen des gothischen Systems zu ziehen: im Thurmbau. Die durchbrochenen Thurmhelme, die mit ihrer Steinfiligran beispiellos kühn sich in die Lüfte erheben, sind der völlige Triumph idealistischer Begeisterung über alles, was einfache Zweckmäßigkeit verlangt. In ihnen hat der gothische Gedanke gleichsam sich selbst überholt, und daher haben die so übermüthig hintangesetzten praktischen Bedingungen sich gerächt, so daß die meisten dieser Thürme unvollendet geblieben sind.

Indeß konnte die unbedingte Folgsamkeit, mit der man mehrfach blindlings den französischen Styl nachahmte, nicht lange befriedigen. Eine Gesellschaftsklasse, selbst die Gesammtheit der „Gebildeten" kann wohl einer ausschließlichen Nachahmung fremden Wesens verfallen; ein ganzes Volk, zumal in freier naturgemäßer Entwicklung, nicht. So finden wir denn bald überall bedeutende Anzeichen der Vereinfachung des französisch-gothischen Styles, die allerdings nicht bis zu dem Maße fortgingen, welches die englische Architektur erreichte, aber die doch eine verwandte rationelle Umgestaltung, wenn auch auf anderem Wege, durchsetzte. Zunächst war damit schon viel gewonnen, daß man die Chorbildung vereinfachte, den Kapellenkranz, manchmal auch den Umgang, fortließ und sich lieber mit mehreren coordinirten oder um den Hauptaltar gruppirten Kapellen begnügte.

Daß diese einfachere Anlage dem specifisch deutschen Geiste am meisten zusagte und als bestimmter Ausdruck desselben aufzufassen ist, beweisen alle gothischen Denkmale, welche hart an den Grenzen Frankreichs in jenen Provinzen entstanden sind, die heutzutage, längst von Deutschland losgerissen, zum französischen Gebiete gehören. Eigenthümlich berührt es den Wanderer, wenn er in sämmtlichen gothischen Werken Lothringens und des Elsaß den französischen Umgang und Kapellenkranz verschmäht sieht, wenn er die Kathedralen

von Metz, Toul und Straßburg, sowie St. Gangolf zu Toul, die Münster zu Weißenburg, zu Schlettstadt und die zierliche Kirche von Thann mit der scharf ausgeprägten deutschen Choranlage ausgestattet findet. Ein neuer Beweis für die alte Wahrnehmung daß in Grenzgebieten die nationalen Besonderheiten sich mit größter Bestimmtheit gegenseitig auszusprechen pflegen. Es läßt sich aber in der Verschiedenheit französischer und deutscher Grundrißbildung der Gegensatz beider Völker deutlich erkennen. Beim Franzosen weist die Form des Chores mit seinem Umgang und dem Kranz radianter Kapellen, die sich sämmtlich auf denselben Mittelpunkt beziehen, der auch dem inneren Chore zu Grunde liegt, auf die Vorliebe für's Centralisiren hin; beim Deutschen dagegen wird dem Hange nach Ausprägung des individuell Besonderen dadurch genügt, daß jedes Schiff seinen besonderen Chorschluß erhält. Dort sind alle Theile dem Hauptraume subordinirt, hier alle einander coordinirt. Im Dom zu Regensburg und in St. Stephan zu Wien hat diese ächt deutsche Anlage einen mustergültigen Ausdruck gefunden. Aber auch die Höhenrichtung beschränkte man, verzichtete auf das Triforium und führte am Aeußeren das Strebewerk auf ein bescheideneres Maß zurück. Diese Bauten halten die Mitte zwischen den phantasievollen französischen Werken und den etwas zu trocknen englischen; sie geben eine richtige Vorstellung des mäßigen, genügsamen Sinnes, der dem Deutschen eigen ist.

Dennoch fand der eigentliche deutsche Geist in ihnen nicht völlig seinen Ausdruck. Der bürgerliche Charakter, der die damalige Entwicklung unseres Volkes kennzeichnet, schuf für seine Bedürfnisse zur eigensten Befriedigung sich gerade damals auf architektonischem Gebiet eine besondere Form. Das ist die Kirche mit gleich hohen Schiffen, die Hallenkirche. Sie ist der Repräsentant des demokratischen Geistes, der damals das deutsche Bürgerthum durchdrang. An die Stelle eines rhythmisch aufgebauten, aus dominirenden und untergeordneten Theilen sich gliedernden Innern setzt sie einen aus gleichartigen, nebengeordneten Abtheilungen bestehenden Raum, der anstatt der reichen, wechselvollen Wirkung eine mehr

schlichte, verständige Uebersichtlichkeit in anspruchsloser Weise zur Geltung bringt. Es ist keine Frage, daß in diesen Bauten eine nüchterne, so zu sagen hausbackene Stimmung herrscht, die allerdings mit dem Ausdruck mannhafter Tüchtigkeit, offener Derbheit sich verbindet. Die Nüchternheit der englischen Kathedralen ist eine aristokratische, die der deutschen Hallenkirchen eine demokratische. Man wird unwillkürlich an den ehrenfesten, doch stark spießbürgerlichen Charakter erinnert, den das Leben der deutschen Städte im Mittelalter, besonders seit dem vierzehnten Jahrhundert annimmt, und diese weiten, tüchtigen, kühnen Bauten haben mehr vom Handwerksmeister als vom Künstler. Vergleicht man vollends ihre Ausschmückung mit der an den französischen Kathedralen durchgeführten, so tritt dies handwerkliche Element in der Vorliebe für geometrische Formenspiele, für allerlei Künsteleien des Zirkelschlags und der Berechnung, die man als „Zirkels Maß und Gerechtigkeit" hoch hielt, sowie in der manierirten knorrigen Behandlung des Laubwerks hervor, während die unermeßliche Fülle freien bildnerischen Schmuckes in Tausenden von Statuen, Statuetten und Reliefs an den französischen Denkmalen von wahrhaft künstlerischem Geiste zeugt. Das geometrische Spintisiren, das Zahlenklauben hängt innerlich zusammen mit unserer deutschen Mystik, die sicherlich selbst bis in die Hütten der Bauleute ihren Einfluß geübt hat. Noch bestimmter aber ist das Versiegen der großen politischen Gedanken, die Zersplitterung in lokale Sondergruppen, das eigensinnige Einspinnen in particulares Kleinleben in der deutschen Gothik seit dem vierzehnten Jahrhundert mehr und mehr zu spüren.

Ich muß auch hier mich mit Andeutungen begnügen, um zunächst noch einen Blick auf Italien zu werfen. Daß in diesem kunstsinnigen Lande die Gothik nur zögernd aufgenommen wurde, ja daß ganze Gebiete sich ihr völlig abgeneigt erweisen und nur in seltenen Ausnahmefällen sie zulassen, ist wohl allgemein bekannt. In der Sprödigkeit gegen das neue Bausystem gehen Italien und

Deutschland anfänglich denselben Weg, indem sie die ihnen lieb gewordenen romanischen Formen festhalten. Aber während in Deutschland ein Element innerer Verwandtschaft endlich doch zur rückhaltslosen Verschmelzung mit der Gothik führte, so daß man sie nicht blos mit allen Grundzügen des Systems aufnahm, sondern sogar bis zur äußersten Consequenz fortentwickelte, blieb in Italien der nationale Geist ihr so fremd, daß er das eigensinnige Gesetz des gothischen Styles zu den durchgreifendsten Concessionen zwang. Leicht unterscheidet man aber in Bezug auf das Verhalten zum gothischen Styl zwei große Gruppen, in denen uralte Gegensätze der Kultur und Abstammung hervortreten. Rom mit seiner Umgebung und das ganze weitgestreckte Gebiet Unteritaliens bildet die eine; Toscana und Oberitalien die andere. In der ersteren ist der gothische Styl überhaupt so gut wie ausgeschlossen. Die einzige gothische Kirche in Rom, S. Maria sopra Minerva, und die wenigen gothischen Gebäude Neapels bestätigen als Ausnahmen die Regel. Denn wenn in letzterer Stadt die fremde Bauweise, die unter den Anjou's durch die aus der Heimath mitgebrachten Baumeister eingeführt wird, dennoch die größten Zugeständnisse an die unteritalische Tradition machen muß und in der Folge dann gar keine weitere Wurzel zu schlagen vermag, so liegt darin wohl ein überzeugender Beweis von der Abneigung, welche der Volksgeist gegen diesen Styl empfand. Es sind also die eigentlichen Sitze der antik-griechischen und römischen Kultur, Groß-Griechenland und das alte Stadtgebiet Roms, welche der gothischen Kunst widerstreben; was dagegen in alten Zeiten Etrurien und diesseitiges Gallien genannt wurde, das nimmt wenigstens mit Umgestaltungen den fremden Styl auf.

Es ist ein merkwürdiger Beweis für die Continuität, mit welcher jene alten Gegensätze sich durch alle Zeiten fortgepflanzt haben, wenn man daran erinnert, daß auch in romanischer Zeit schon ein ähnlicher Unterschied zwischen der Bauthätigkeit jener beiden Gruppen waltet. Nur Oberitalien bis nach Toscana hinein hat sich an der Ausbildung der gewölbten Basilica betheiligt, während man in Rom und den südlichen Gegenden unbeirrt an flachgedeckten Schif-

fen festhielt. Die starke Beimischung germanischen Blutes im Volkscharakter der Lombarden läßt sich aus den dortigen Bauwerken schon im 11. und 12. Jahrhundert nachweisen. Aber bei alledem bleibt im ganzen Italien eine Art des Raumgefühls vorherrschend, die wesentlich antik ist und in ihrer Vorliebe für ein weites, bei mäßiger Höhenentwicklung breit hingestrecktes und klar übersichtliches Innere dem Geiste der französischen Gothik geradezu entgegengesetzt erscheint. Dieser Gesinnung muß sich der fremde Styl in Italien anbequemen; im Uebrigen nimmt man gern die großen constructiven Hülfsmittel an, welche er im Spitzbogen und den Widerlagspfeilern besitzt, um sie zu möglichst weiten Raumanlagen zu benutzen. Kirchen wie der Dom zu Florenz, S. Petronio zu Bologna, die Certosa bei Pavia u. a. zeigen die glänzenden Ergebnisse dieser Umgestaltung des Styles. Allerdings nimmt man ihn nicht mit seinen nordischen Consequenzen auf, vereinfacht sowohl den Grundplan wie den Aufbau, mindert die Anlage der Strebepfeiler wie die Ausdehnung der Fenster: aber eine neue, durchaus originelle Schönheit der Räume und der Ausschmückung geht doch aus diesem Streben hervor.

Zu den wichtigsten Elementen des italienisch-gothischen Styles gehört namentlich die Kuppel, die man in bedeuteren Bauten wie den Domen von Siena und Florenz gern auf dem Querschiff errichtete. Es ist dies ein aus der antiken Tradition fließendes Element, da ohne Zweifel die Anschauung der gewaltigen Kuppelbauten antiker und altchristlicher Zeit wie das Pantheon in Rom, S. Vitale zu Ravenna, S. Lorenzo zu Mailand die Architekten des Mittelalters zum Wetteifer anspornte. Auch im nordischen Kirchenbau war die Kuppel oft zur Anwendung gekommen, aber fast ausschließlich in romanischer Epoche. Mit dem Auftreten des gothischen Styles gab man diese Anlagen auf, wohl in der richtigen Empfindung, daß sie dem consequent mit Kreuzgewölben gegliederten Langhause widerstreiten. In Italien dagegen, wo ein antikes Gefühl für weite Räume und gewaltige Gewölbspannungen fortwährend die Herrschaft behielt, finden wir eine Reihe von kühnen Versuchen, die Kuppeln nicht bloß auf die Breite des Mittelschiffs zu beschränken, sondern

ihnen die Weite des ganzen dreischiffigen Raumes und dadurch eine ebenso lebensvolle als großartige Wechselwirkung mit dem gesammten Langhaus und Querschiff zu geben.

Für die weitere Ausbildung des Kirchenbaues ist ohne Frage die große malerische Begabung der Italiener von entscheidender Bedeutung geworden. Wenn die nordische Gothik alle Flächen verbannt und nur in den Fenstern der Malerei eine schon durch die Technik beschränkte Stelle anweist, so verzichtet die italienische Kunst keineswegs auf ihr altes Vorrecht, die kirchlichen Räume durch große Gemäldecyklen auszuschmücken. An diesen monumentalen Arbeiten wachsen nicht blos die großen Meister Giotto und Orcagna heran, sondern entwickelt sich auch in der Folgezeit die unvergleichliche Herrlichkeit der italienischen Malerei ununterbrochen von Masaccio und Luca Signorelli bis auf Rafael und Michelangelo. Zudem war es nicht gleichgültig, daß schon im Mittelalter der einzelne Künstler in Italien als solcher selbständig hervortrat, während im Norden die Zunft ihn in Banden hielt. Alle drei Künste ruhen häufig in der Hand derselben hochbegabten Persönlichkeit; daher kann die Architektur sich nicht so extrem wie in Frankreich, England und Deutschland auf Kosten der Schwesterkünste entwickeln und gleichsam aus eigenen Mitteln Alles von der Construction bis zum letzten Punkte der Ausstattung bestreiten. Im Norden führte der Despotismus des organisch durchgebildeten Styles auf manches künstlerisch Widersinnige, indem jedes Geräth wie ein kleines Modell irgend eines Bauwerkes gestaltet wurde, mochte seine Bestimmung einer solchen Form noch so entschieden widerstreben. In Italien nahm man von der Gothik nur die Hauptelemente auf, wobei man freilich selbst von diesen manches Charakteristische, z. B. den Spitzbogen zu Gunsten des beliebteren Rundbogens fortließ: aber man rettete dadurch das gemeinsame Leben der drei verbundenen Künste. Man opferte bereitwillig die Gesetzmäßigkeit und den strengen Organismus des gothischen Systems: aber man bewahrte sich die eigenthümliche Schönheit der räumlichen Anordnung und die freiere Harmonie im Zusammenwirken von Malerei und Bildnerei. Mit einem Wort: im Norden brachte die gothische Epoche eine groß-

artig consequente, aber einseitig architektonische Kunst hervor; in Italien entwickelte sie eine Gesammtkunst von unvergleichlicher Harmonie, der allein wir die unerreichte Blüthe der nachmaligen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, vor Allem ihrer Bildnerei und Malerei, zu danken haben. Das Alles wird uns um so weniger zufällig erscheinen, wenn wir erwägen, daß diese beiden Künste vorzüglich auf Darstellung des individuellen Lebens gerichtet sind, und daß es gerade der italienische Geist war, der dies Grundprincip der modernen Welt in Staat, Gesellschaft, Wissenschaft und Kunst zuerst zum Ausdruck bringen sollte.

Weit inniger als Italien nimmt der äußerste Südwesten Europa's, nimmt Spanien den gothischen Styl bei sich auf und bereitet ihm eine Stätte des glanzvollsten Wirkens. Es ist aber nicht so leicht, von der spanischen Gothik in wenig Zügen ein treffendes Bild zu entwerfen, weil vielfach Widersprechendes sich in demselben zu verbinden hat. Das tiefe Eingehen auf den constructiven Grundgedanken des Systems ist wohl dem starken germanischen Element zuzuschreiben, welches im spanischen Nationalcharakter seit den Zeiten der gothischen Herrschaft unverkennbar hervortritt und auch in politischer Hinsicht durch die selbständig ausgeprägte Eigenart der einzelnen Provinzen, durch den hervorragend mächtigen municipalen Geist sich zur Geltung bringt. Andres dagegen, die Vorliebe für weite Räume von mäßiger Höhenentwicklung, verbunden mit Kuppelanlagen, ferner die Vereinfachung des constructiven Systems, die flachen Dächer und die zu Gunsten der Wandflächen eingeschränkten Fenster, alles das ist denselben klimatischen Anschauungen entflossen, denen wir schon in Italien begegnet sind.

Vor Allem aber müssen wir die gothischen Werke Spaniens als Denkmale des Sieges über die Mauren, als gewaltige Zeichen des zu Freiheit und Macht gelangten nationalen Geistes betrachten. In unablässigen Kämpfen hatte die spanische Ritterschaft unter Führern wie der sagengefeierte Cid zuerst die nördliche Hälfte der Halb-

insel seit dem 11. Jahrhundert zu befreien gesucht und ihre siegreichen Kämpfe dann auf die südlichen und östlichen Theile ausgedehnt. Mit den großen Erfolgen des 12. und 13. Jahrhunderts erwachte in der neu erstandenen Nation, getragen von dem begeisterten Aufschwunge des ganzen Lebens, das Bedürfniß nach monumentaler Verherrlichung jener Siege des Christenthums über den Islam. Wäre der gothische Styl, wie die Unkunde von Dilettanten oft gemeint, schlechtweg aus der Bauweise der Araber hervorgegangen, so würden wir seine Wiege gewiß in Spanien finden. Die genaue Bekanntschaft, das nahe Vertrautsein mit den originellen Schöpfungen der maurischen Architektur hätte, unter dem günstigen Einfluß jener großen nationalen Erhebung, ihm ohne Zweifel hier seine Entstehung gegeben.

Aber weit entfernt von einer solchen originalen schöpferischen That, entlehnen die Spanier gleich von Anbeginn ihrer künstlerischen Entwicklung nicht bloß die Formen, sondern selbst die Meister von auswärts. In der That war es wohl natürlich, daß sie, bis dahin in der ruhigen Durchbildung christlichen Kulturlebens gehemmt, bei solchen Ländern in die Lehre gingen, welche in der Entwicklung der Civilisation ihnen vorausgeeilt waren. Was Wunder daher, daß schon in romanischer Zeit das südliche Frankreich das Muster seiner tonnengewölbten Kirchen dem Nachbarlande leihen muß, ja daß sogar eine der großartigsten Schöpfungen des Nachbarlandes, Saint Sernin zu Toulouse, eine in allem Wesentlichen getreue Nachahmung in der prächtigen Wallfahrtskirche von Santiago de Compostella findet. Sogar Chorumgang und Kapellenkranz werden dort nachgebildet, während sonst die spanischen Kirchen, analog den deutschen, diese complicirtere Anlage meist verschmähen und an ihrer Statt den Chor mit einer Reihe coordinirter Apsiden schließen. Bemerkenswerth ist es dagegen, daß die so nahe liegenden Beispiele der maurischen Architektur nur in leichten decorativen Einzelheiten sich der Gesammtanlage einmischen.

Mit dem Eindringen des gothischen Styles bricht sich dieser französische Einfluß noch entschiedener Bahn. Aber ganz ähnlich wie Deutschland hält Spanien noch bis in die Mitte des 13. Jahr-

hunderts an einem glänzend entfalteten romanischen Uebergangsstyle fest und öffnet sich nur spät und zögernd der gothischen Formenwelt. Fast genau um dieselbe Zeit wie dort erheben sich auch hier die ersten gothischen Kathedralen, zunächst in treuer Nachahmung des frühgothischen Styles von Frankreich. So seit 1221 die Kathedrale von Burgos mit polygonem Umgang und Kapellenkranz, so seit 1227 der gewaltige Bau von Toledo, mit doppeltem Umgang und einer Reihe kleiner Kapellen den primitiven Choranlagen der Kathedralen von Paris, Bourges und Chartres nacheifernd. Mit der Kathedrale von Leon, seit etwa 1250, tritt jene durchgebildete Bauweise von Rheims und Amiens hervor, die so mächtig auf die Phantasie der damaligen Zeit wirkte, daß wir sie bekanntlich in nicht minder genauer Nachahmung am Chore des Kölner Domes wiederfinden.

Aber mit diesen Werken, die nicht bloß in der gesammten Planform, sondern auch in der kühnen Schlankheit der Verhältnisse und den reichdurchbrochenen Fenstern sich völlig den ausländischen Mustern hingeben, hat das Land seinen Tribut an die Fremde bezahlt. Nunmehr beginnt in einer Reihe bedeutender Schöpfungen, die seit dem Ende des 13., namentlich im Laufe des 14. Jahrhunderts sich erheben, der nationale Geist jene Reaction, welche ihn zum Hervorbringen eines ihm eigenthümlichen architektonischen Styles, zur selbständigen Umgestaltung des gothischen Systems befähigt. Und hier ist es, wo die klimatischen Verhältnisse eine Rückwirkung üben, und durch das dem Süden angeborene Raumgefühl, durch Vereinfachung der Construktion und manche andere Abänderung ein den italienischen Bauten analoges Ergebniß hervorbringen. Auch die Kuppel auf dem Querschiff behält die spanische Gothik bei, ohne ihr jedoch den schwungvollen Umriß, die kühne, dominirende Gestalt zu geben, die wir in Italien kennen gelernt haben. Dafür aber sucht sie dieselbe äußerlich durch phantastisch reiche Decoration, wie an der Kathedrale von Valencia, durch Krönung mit Fialen, durchbrochenen Galerien und all den decorativen Elementen des Styles wie an der Kathedrale zu Burgos zu schmücken. Ueberhaupt geht die spanische Kunst, wie schon bemerkt, wahrscheinlich durch innere Verwandtschaft des Volksgeistes getrieben, viel tiefer auf die unend-

lich reiche Formenwelt des gothischen Styles ein und läßt sich im Laufe des 15. Jahrhunderts durch herbeigerufene Meister aus Deutschland und den Niederlanden selbst manchen Thurm mit durchbrochenem Spitzhelm errichten, wenn auch nicht in so fein entwickelter Weise, wie deutsche Werke sie zeigen.

Am großartigsten und eigenthümlichsten dagegen finden wir die spanischen Bauwerke da, wo sie der Ausdruck eines kühnen und selbständigen Bürgerthums geworden sind: in den Städten Catalouiens und Aragoniens, deren Bewohner schon früh durch Handel und Seefahrt zu Reichthum und Macht gelangt waren und sich zu einer politischen Bedeutung erhoben hatten, denen selbst in jener Zeit das Königthum durch Anerkennung ihrer freien Verfassung sich beugen mußte. Den Hauch dieses selbstbewußten, stolzen Geistes erkennen wir in den mächtigen Kathedralen von Barcelona und Gerona mit ihren gewaltigen fast quadratischen Gewölben, deren Spannweiten zum Kühnsten gehören, was die mittelalterliche Statik geleistet hat. Zu Barcelona mißt das Mittelschiff 42 Fuß Breite, zu Manresa gar 58 Fuß, während zu Gerona das einschiffige Langhaus Gewölbe von 73 Fuß Spannweite zeigt. Doppelreihen von Kapellen fassen stets diese gewaltigen Räume ein. Die kühnste Steigerung der Verhältnisse finden wir aber an der Kathedrale von Palma, die mit ihrem Mittelschiff von 71 Fuß und ihrer Gesammtbreite von 190 Fuß — die Kapellen mit gerechnet — Alles übertrifft, was mittelalterliche Architekten je erreicht haben.

Wie in Deutschland hält man auch in Spanien bis tief in's 16. Jahrhundert mit großer Zähigkeit an den einmal liebgewonnenen gothischen Formen fest. Der letzte Ausgang der gothischen Kunst führt aber zu einer Vereinfachung der Anlagen, die namentlich den Chor betrifft, welcher oft in gerader Linie nüchtern genug abgeschlossen wird: eine Anordnung, die wohl dem Umstande zuzuschreiben ist, daß der Chor selbst, d. h. der Sitz der Priesterschaft und des Hauptaltars in die Mitte des Schiffes verlegt wurde. Aber damit verbindet sich oft eine decorative Pracht von hinreißendem Zauber, in welcher selbst maurische Elemente sowie Renaissancemotive mitspielen, und deren Gesammtwirkung eine überschwänglich

phantasievolle Stimmung erzeugt. Es ist noch einmal der romantische Charakter dieser ritterlichen Nation, der sich mit allem künstlerischen Nachdruck dem Eindringen der neuen Zeit entgegenwirft.

Ich bescheide mich, mein inhaltreiches Thema nur in den Grundaccorden angeschlagen, keineswegs aber auch nur annähernd es erschöpft zu haben. Eine weitere Ausführung müßte tiefer ins Einzelne eingehen, müßte auch die in zweiter Linie stehenden Völker, die Scandinavier und die Niederländer in den Kreis der Betrachtung ziehen. Allein auch die kurzen Andeutungen werden schon dargethan haben, wie die gothische Baukunst, als höchste Verkörperung der mittelalterlichen Lebensanschauungen, trotz ihres strengen Gesetzes doch eine solche Biegsamkeit hatte, daß sie innerhalb derselben Grundformen in jedem Lande wieder die Art und die Verhältnisse des besondern Volksthumes spiegelt. Sie ist in dieser Mannichfaltigkeit der treue Ausdruck der christlichen Kultur im Gegensatze der antiken. Denn wenn letztere keine Völkerindividuen anerkannte, sondern die Formen der hellenisch-römischen Gesittung ohne Unterschied über alle Theile des Erdkreises ausbreitete, so gesteht jene den einzelnen Völkern die volle Eigenartigkeit ihrer nationalen Entwicklung zu, die als Grundton in reicher Variation durch alle gemeinsamen Lebensformen durchklingt und darin dem antiken Dasein ebensoweit überlegen ist wie die Polyphonie der christlichen Musik der Monodie der antiken.

Eine Reise in Mecklenburg.

Schwerin.

Als ich jüngst einmal in einer Berliner Kunsthandlung die Büchertische durchstöberte, fiel mir ein Heft vom Notizblatte des Architekten-Vereines in die Hände. Beim zufälligen Durchblättern fesselten mich zwei Tafeln gothischer Privatarchitektur, zierliche Muster des späten Ziegelbaues, von Stüler's leicht und sicher treffender Hand meisterlich skizzirt. Es waren Gebäude aus Wismar und Rostock, den beiden ehemals so mächtigen Handelsstädten; das Erste, was mir von Mecklenburgischer Kunst zu Gesichte kam. Ich schlug unsre Kunsthandbücher nach: sie schwiegen von Mecklenburg, sie deuteten an, daß dort, gleich den übrigen baltischen Ländern, der Ziegelbau herrsche, aber über das Wie vermochten sie nicht Auskunft zu geben. Von Pommern wissen wir durch Kugler's sorgfältige Arbeit genug; an den Gränzmarken Vorpommerns aber bricht der Faden der Mittheilung plötzlich ab, um erst in Lübeck wieder angeknüpft zu werden. Genug Antrieb für mich, einmal einen Streifzug dorthin zu machen, um die Verbindungsglieder kennen zu lernen und so eine Lücke auszufüllen. Also auf nach Mecklenburg!

Die Eisenbahn wies mir den Weg: sie führte mich nach Schwerin und zwang mich zur Beschränkung auf die westlich und nördlich

---

Deutsches Kunstblatt von Fr. Eggers. Jahrg. 1852. S. 297. ff.

gelegenen Punkte des Landes; glücklicherweise auch in alter Zeit schon die bedeutendsten, theils durch den Bischofssitz, theils und vorzüglich durch die Nähe des Meeres. In wenig Stunden war die Residenz des Großherzogthums erreicht. Der Bahnhof liegt dicht vor der Stadt. Ein paar Schritte, ein Biegen um die nächste Straßenecke, und da lag ausgebreitet an dem blauen Spiegel des Sees die Stadt, freundlich unbedeutend, wie so viele ihrer modernen Schwestern, die ihren alten Häuserschmuck eingebüßt: aber eine Perle ist Schwerin wenigstens geblieben, der alte Dom. Mit seiner gewaltigen, braunrothen Masse überragt er wie ein düstrer Riese der Vorzeit die Pygmäen, die sich um ihn angenistet haben, gerade wie er auch in seinem Kerne weit hinausgewachsen ist über den unscheinbaren Westthurm, den man aus der Ferne schon als Rest eines romanischen Baues erkennt. So unerwartet war mir die Kolossalität des Baues, daß ich einige Augenblicke wie gebannt stehen blieb, bald mit den Blicken ihn selbst messend, bald sein wunderschön gefärbtes Spiegelbild auf der glatten Fläche des Sees. Mächtig zog mich die einfach ernste, prunklose Architektur der Kathedrale näher, und ich begann, alter lieber Wandergewohnheit gemäß, sie zu umstreifen, um mir ein Bild ihrer Anlage zu machen und im Vorgefühle Dessen zu schwelgen, was an Ausbeute drinnen meiner warten möchte. Auffallen mußte auf den ersten Blick die Anlage eines hohen Langhauses und Kreuzflügels, beide von niedrigen Abseiten begleitet, beide mit selbständiger Beleuchtung, beide durch Strebebögen geschützt, die nur am hohen Chor fehlen, mögen sie dort später abgebrochen sein, oder mag man sie wegen der etwas geringeren Höhe des Chores bei gleich hohen Abseiten in der Anlage zu entbehren gewußt haben. Erinnerte diese Constructionsweise schon mehr an südwestliche Bauten, so trat die Verwandtschaft noch deutlicher hervor bei der Wahrnehmung, daß ein niedriger Kapellenkranz den hohen dreiseitig aus dem Achteck geschlossenen Chor umgiebt. Dies aber in sehr eigenthümlicher Weise: nicht wie an den rheinischen und französischen Bauten, indem sich die Kapellen an den niedrigen Chorumgang anlehnen, sondern indem sich die Abseiten unmittelbar zu fünf sechsseitigen Kapellen erweitern.

Ist dies Verhältniß schon befremdend, so überrascht noch mehr die eigenthümlich rohe Weise der Dachbedeckung. Mochte man zu bequem sein, jeder Kapelle das ihr zukommende besondre Dach zu geben, oder mochten andre Gründe vorliegen: genug, das Dach bedeckt ohne Unterbrechung als ein einziges den ganzen Kapellenkranz, der somit dem aus der Vogelperspektive Schauenden als bloßer Umgang erscheinen muß. Natürlich springt die Kante des Daches an den Zwischenräumen bei je zwei Kapellen weit vor, wird daher durch einen in die Ecke gestellten plumpen, oben durch ein horizontales Mauerstück mit den benachbarten Mauertheilen verbundenen Strebepfeiler gestützt: eine Anordnung, die eine unharmonische Zerklüftung in die Architekturtheile hineinbringt und davon zeugt, wie wenig feines Gefühl man hier beim Nachahmen auswärts entlehnter Formen angewendet hat.

Sieht man jedoch hiervon ab, so wird man durch den übrigen Bau im Ganzen wohlthätig berührt. Einfache Ruhe und Kraft spricht sich in der Gesammtanlage aus und ein guter Blick für das Ganze und Große der Verhältnisse. Das Material besteht durchweg aus rothem Ziegelstein ohne Anwendung der später so beliebten glasirten Steine. Nur der Dachsims hat diese Auszeichnung: seine Verzierungen — ein Bogenfries von zugespitzten Kleeblattformen, deren Schenkel auf wohlgebildeten Konsolen ruhen — sind von schwarzglasirten Formsteinen, deren malerische Wirkung durch das Weißfärben der Zwischenflächen noch erhöht wird. Dieses Ornament, so einfach es ist, wirkt vortrefflich bei dem im Uebrigen schmucklos gehaltenen massenhaften Charakter des Aeußeren; es unterscheidet sich sehr zu seinen Gunsten von den mehr spielend willkürlichen Verzierungen spätrer Zeit. Alles Andre ist schlicht, ja hin und wieder mehr als schlicht. Denn die Strebepfeiler, statt ganz schmucklos in gewöhnlichster Form aufzusteigen, dürften wohl feiner gegliedert sein: noch mehr aber gilt dies von den schweren wuchtenden Strebebögen, die nur an der Unterseite eine Abschrägung haben und mehr plumpen Riesenarmen gleichen, die den Bau zu zertrümmern im Begriff sind, als leicht hinaufgreifenden Helfern, ihn zu stützen und emporzuhalten berufen. Zu nicht geringer Zierde gerei-

chen dagegen dem Aeußern die achteckigen schlanken Thürmchen, welche die Giebel des Kreuzflügels einfassen; sie werden nach oben rund und sind durch Lisenen und Bogenfriese detaillirt und mit spitzen Helmen bedeckt. Eben solche Lisenen zeigen die Giebelflächen der niedrigen Abseiten des Querschiffes. Dies im Verein mit dem hohen, breiten Spitzbogenfenster der Façade desselben läßt gerade diese Partie der Kirche als besonders bedeutsam hervortreten. Nur sind leider die Fenster sämmtlich von roher Arbeit, das Stabwerk ohne Kapitäl in drei Spitzbogen nach oben auslaufend, so daß an keinerlei Maaßwerk zu denken ist; ja, der Mittelstab des eben erwähnten Hauptfensters ist ein plumper, dicker Backsteinpfeiler.

Noch bleibt die Westfaçade übrig. Daß der Thurm von einem älteren Baue herrührt, erwähnte ich schon. Er zeigt die frühen Uebergangsformen, was in diesen Gegenden auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts deuten wird. Sein jetziges Portal mit dem Fenster ist später eingebrochen. Deutlich gewahrt man neben letzterem zwei vermauerte Fensteröffnungen, die rundbogig oder von schwach ausgesprochenem Spitzbogen waren; deutlich bemerkt man auch einen späteren verbreiternden Zusatz zum Mauerwerke. Hart über jenen Fenstern bezeichnet ein Rundbogenfries die Gränze des unteren Stockwerks; oberhalb folgen dann Blendfenster und Schallöffnungen von früh spitzbogiger Uebergangsform. Auch das Dach, aus vier Dreiecken gebildet, von denen eine stumpfe achtseitige Pyramide aufsteigt, spricht für dieselbe Zeit. Der ganze Thurm, kaum das Dach des jetzigen Mittelschiffes überragend, läßt die viel bescheidneren Verhältnisse des früheren Baues errathen. Noch ist zu bemerken, daß er nicht in der Axe der Kirche, sondern etwas nach Norden liegt.

Nun aber genug vom Aeußeren! Treten wir ein. Hat uns schon draußen der Bau durch seine Massenhaftigkeit imponirt, so tritt hier noch klarer die Kühnheit seiner Verhältnisse hervor. Zehn Paar viereckige Pfeiler scheiden den Mittelraum von den Abseiten; der Chor mit seinem Kapellenkranze erstreckt sich in gleicher Länge wie das Schiff, und beide werden gesondert durch die weite Oeffnung des Kreuzschiffes, das in seinem mittleren Sterngewölbe die ruhige rhythmische Bewegung der Kreuzgewölbe gleichsam zu reicherer

Entfaltung zusammenfaßt. Auch die beiden seitlichen Gewölbe des Kreuzschiffes haben complicirtere Gewölbconstructionen, während der ganze übrige Bau mit Kreuzgewölben überdeckt ist. Die Kirche erstreckt sich bei einer Mittelschiffweite von 39 Fuß und einer Scheitelhöhe des Mittelschiffes von 100 Fuß — der Chor ist um ein Geringes niedriger — in einer Länge von 339 Fuß. So kühn und schön sind diese Verhältnisse, so harmonisch stimmen die Haupttheile und Massen zu einander, daß man, auf's Angenehmste erregt, den schweifenden Blick mit hoher Befriedigung von Pfeiler zu Pfeiler gleiten läßt. Das Verhältniß der Seitenschiffe, die schon für sich eine beträchtliche Höhe haben, zum Mittelschiff ist ebenfalls ein gutes; die selbständige Beleuchtung des letzteren ist, wie immer, von magischer Wirkung; die Fenster, wenn auch kürzer als die der Abseiten, sind doch keineswegs verkrüppelt, wie an manchen der großen pommerschen und anderen Bauwerke. Die Bildung der Pfeiler ist eine sehr reiche: der Kern des Pfeilers ist viereckig, an den Ecken abgeschrägt und mit einem halben Rundstabe verziert. An seine Flächen legen sich gebündelte Dienste, theils für die Gewölbrippen, theils für die Scheidbögen. Erstere sind im Chor aus Rundstäbchen zusammengesetzt, während sie im Schiffe das birnförmige Profil zeigen. Eine Abwechslung von beiden Profilirungen haben die Dienste der Scheidbögen, die ohne Kapitäl oder Kämpfersims in letztere übergehen. Nur die Dienste der hohen Mittelgewölbe haben ein Kapitäl, das im Chor ein gothisches Laubwerk von nicht eben feiner Ausbildung bedeckt, während in den übrigen Theilen das Kapitäl durch einen roh geformten, nicht einmal regelmäßig polygon gearbeiteten Klotz gebildet wird. Das Innere bestätigt somit das über die Außenseite bereits gefällte Urtheil; bei bewundernswürdigem Blick für Großartigkeit der Anlage, Harmonie der Verhältnisse, Einheit in der Gesammtwirkung scheint der Sinn für feinere Ausbildung des Einzelnen, für ebenmäßige Durchführung ganz gefehlt zu haben. Immerhin gewährt das Innere einen der imposantesten Eindrücke, deren ich mich zu entsinnen weiß; noch mehr würde diese Wirkung verstärkt werden, wenn nicht der nüchterne Anstrich,

sammt störenden Einbauten, namentlich der fürstlichen Loge und der Orgelbühne, bedeutenden Abbruch thäte.

Ueber die Erbauungszeit des Domes erhalten wir die beste Auskunft durch eine Abhandlung des Archivars Dr. Lisch in Schwerin.[1]) Demnach geschah, nachdem der Bischofssitz im Jahre 1167 von Mecklenburg nach Schwerin verlegt worden war, die Gründung der ersten Domkirche am 9. Sept. 1171. Es wird wahrscheinlich gemacht, daß jener erste Bau neben der Stelle des jetzigen gelegen habe: so viel ist gewiß, daß von demselben keine Spur mehr vorhanden, daß vielmehr der Thurm ein Rest jenes zweiten Baues ist, der am 15. Juni 1248 vom fünften Bischofe Wilhelm eingeweiht wurde. Denn gewiß war der erste Bau, wie fast überall in jener Zeit, ein flüchtig aufgeführter Nothbau. Die gegenwärtige Domkirche wurde höchst wahrscheinlich unter Bischof Friedrich II von Bülow (1365—1375) begonnen. Darauf deuten die an den Portalen in den Stein gelassenen messingenen Wappen desselben, darauf die urkundlich von ihm umgebaute Kirche von Bützow. Daß der Bau langsam fortgerückt ist, daß die westlichen Theile vom Kreuzschiff an später sind als der Chor, beweisen die Stylunterschiede, auf die ich oben hinwies. Außerdem sagt eine urkundliche Nachricht, daß die Stralsunder um das Jahr 1430 die Gewölbe des Mittelschiffes auf eigene Kosten vollenden mußten, um sich aus dem, wegen der von ihnen verbrannten Priester über sie verhängten Banne zu lösen. Bemerkenswerth ist, daß die Fenster des Mittelschiffes mit einer gebrochenen Linie in den flachen Spitzbogen übergehen; dieselbe unschöne, nüchterne Form, die an der Jakobi- und Marienkirche in Stralsund vorkommt.

Die noch erhaltenen Kreuzgänge des Doms, ebenfalls in ihren Verhältnissen ungewöhnlich hoch und schlank, gehören derselben Zeit an wie die Kirche selbst. In einer Nebenkapelle der letzteren wird noch der alte Hochaltar, ein reiches Holzschnitzwerk mit polychromirten Heiligenstatuetten, aufbewahrt, den man lieber an seiner

---

[1]) Geschichte der h. Bluts-Kapelle und des Domes zu Schwerin. Von G. C. F. Lisch. Schwerin 1848.

alten Stelle statt des unförmlich großen neuerdings in gothisirendem Styl aufgeführten Altares sähe. Hat man dem alten Altar durch die Versetzung an einen andern Ort Unbill zugefügt, so ist eine ähnliche Dislocation eines andern Werkes, das den bedeutendsten Kunstschatz des Domes bildet, günstig und zweckmäßig gewesen. Dies sind die beiden messingenen Grabplatten, die man aus dem Fußboden des Chores an die Wände des südlichen Kreuzschiffes versetzt hat.

Die Technik dieser Grabplatten ist die des Gravirens. Die Darstellungen werden nämlich durch tief eingegrabene Umrißlinien zur Erscheinung gebracht; nur bei den kleinsten Ranken- und Arabeskenverzierungen findet ein Aussparen der ganzen Figur aus dem tieferen Grunde statt, doch immerhin ein der Holzschnitt-Technik diametral entgegengesetztes Verfahren. Wo diese Verzierungen es übrigens zulassen, sind auch noch, z. B. um das Geäder eines Blattes darzustellen, vertiefte Linien hineingravirt.

Herrscht nun dieselbe Technik bei jeder der beiden Doppelplatten, erkennt man ferner an beiden die Grundzüge desselben Styles: so gibt doch eine genauere Vergleichung beider wesentliche Unterschiede, denen zufolge die größere auch als die vollendetere, zugleich etwas jüngere erscheint. Jede Doppelplatte stellt zwei Bischöfe in reichem Ornat dar. Die Disposition im Allgemeinen gleicht der an der Stralsunder und der älteren Lübecker Platte. Der Verstorbene wird nämlich als ausgestreckt liegend von vorn dargestellt; die Linke hält den Bischofsstab, die Rechte ist feierlich erhoben; beide Hände behandschuht und beringt; das Haupt von der bischöflichen Mitra bedeckt, ruht auf einem Kissen, das wie auf der Stralsunder Platte von zwei Engeln gehalten wird. Eingeschlossen wird jede Figur durch eine reiche gothische Architektur von Nischen, Fensterwerk, Spitzgiebelchen und Fialen, die sich oben zu einem brillanten baldachinartigen Bekrönungswerk entfaltet. In den Nischen dieser Architektur sind die Evangelisten und Apostel, je einer mit einem Propheten gepaart, angeordnet, während in den oberen Theilen musizirende Engel die Gestalt Gott-Vaters umgeben, der die Seele des Verstorbenen im Schooße hält. Die kleinere Tafel steht im

Style der Stralsunder am nächsten, doch dürfte sie noch um einige Jahre älter sein als jene. Zwar ist die Stylisirung der Figuren wohl eben so entwickelt, ebenso großartig edel und dabei doch weich und voll feiner Bewegung wie auf der Stralsunder Platte: aber die Zeichnung der Gesichter der beiden Bischöfe ist etwas strenger und zugleich nicht frei von Unrichtigkeiten, während die Behandlung des in kräftigen schön geschwungenen Locken das Haupt umgebenden Haares, der etwas manierirt gekräuselten Augenbrauen, der punktirten unteren Gesichtshälfte vollkommen mit jener übereinstimmt. Auch das kleinere Laubwerk von Petersilienblättern, das sich an den Rändern hinzieht, trifft durchaus mit dem auf jener Platte überein; eben so die humoristischen Jagddarstellungen, die den unteren Streifen der Platte füllen; endlich die Motive, in welchen die Aufschläge des Gewandes, so wie der Grund gemustert sind. Dagegen hat die ältere Schweriner Platte in der Umschrift noch die aus römischen und gothischen Buchstaben gemischte Majuskelschrift, die erhaben aus vertieftem Grunde hervortritt, während die Schriftzeichen der Stralsunder Platte, in derselben Art der Arbeit, schon in gothischer Minuskel gehalten sind. Endlich ist auch die Form der bischöflichen Mitren auf der älteren Schweriner Platte jene niedrigere der früheren Zeit, während sie auf der Stralsunder bereits höher aufsteigt.

Die auf diese Kriterien gestützte Annahme wird bestätigt durch den Inhalt der Inschriften. Die Stralsunder Platte, die als Datum des Sterbejahres 1357 angibt, wird noch in den fünfziger Jahren angefertigt sein. Die ältere Schweriner Platte besagt Folgendes: „Anno domini M° CCC° XXXIX° in die Georgii martiris obiit Ludolphus de Bulowe, Zwerinensis ecclesie episcopus, cuius anima per misericordiam Christi requiescat in pace. Amen. Anno dominice incarnationis M° CCC° XLVII° feria quarta post Katerine virginis obiit Hinricus de Bulowe, Zwerinensis ecclesie episcopus frater carnalis Ludolphi sui predecessoris. Qui cuncti transitis orate pro eis.“ Demnach dürfte die Schweriner Platte um 10 Jahre älter sein als die Stralsunder. Die nächste Verwandtschaft hat sie jedenfalls mit der Lübecker Doppelplatte vom Jahre 1350, die ebenfalls noch die Majuskel-

schrift zeigt. Die Schweriner Platte mißt 9 Fuß in der Länge bei 6 Fuß Breite; die Stralsunder ist 8½ Fuß lang und 4 Fuß breit.

Alle diese Platten werden aber in jeder Beziehung übertroffen durch die größere Doppelplatte zu Schwerin vom Jahre 1375 (12 Fuß Länge bei 6 Fuß Breite), auf der die Bischöfe Gottfried und Friedrich v. Bülow dargestellt sind. Was auf jenen noch mangelhaft und streng befangen war, die Zeichnung der Gesichter, das erscheint hier zu edelster freier Individualität durchgebildet. Bei völlig gleicher Anordnung und Eintheilung des Raumes zeigt ferner die größere Platte ungleich reichere Ausstattung. War bei jenen älteren das Obergewand (die Chorcappa) in seinen Massen unverziert, nur am Saume durch Rankenwerk und anderes Ornament eingefaßt: so ist auf dieser dagegen die ganze Gewandfläche durchaus mit Arabesken, allerlei Gethier, Fabelwesen, Engelchen mit Spruchbändern, u. dgl. überdeckt, so daß die Gesichter die einzige glatte Fläche auf der ganzen Platte bilden. Trotz dieser Fülle der Ornamentik hat der Meister des Werkes die Figuren in ruhiger Klarheit durch kräftig breit geführte Umrisse und Falten zur Anschauung zu bringen und die Ornamente des Gewandes mit feinem Sinne von den Mustern des Grundes zu lösen gewußt; ja, mit welcher Sicherheit man die Gesammtwirkung immer im Auge hatte, beweisen vorzüglich die Gesichter, die in ruhiger, dunkler Fläche aus all dem bunten Arabeskenwerk mächtig heraustreten. Auch die umgebende Architektur ist in noch viel brillanterer Gothik durchgeführt, als bei den älteren Platten; bemerkenswerth ist besonders, daß hier die horizontalen Zwischenglieder vermieden sind. Das nachgeahmte Mauerwerk der Architekur zeigt bei allen diesen Platten gleichmäßig den Ziegelbau, ein Beweis dafür, daß sie in den Gegenden des norddeutschen Backsteinbaues entstanden sind. Nur bei den kleineren Figuren, die in die Architekturnischen angeordnet sind, scheint man in mehr typischer Weise dem Styl der früheren Platten treu geblieben zu sein: dieselben weichen germanischen Formen, die runde, schön geschwungene Linienführung, das feine Gefühl für die verschiedenen Motive der Bewegung. Ich habe Abdrücke solcher Figürchen von den verschiedenen Tafeln verglichen, und zwar der-

ſelben Geſtalt, z. B. des h. Andreas oder der Engel, die das Kiſſen halten: ſie ſind in der Auffaſſung, dem Typus, der allgemeinen Haltung identiſch; aber in der Durchführung der Gewandung, in der feineren Motivirung der Bewegungen erkennt man bei genauerer Vergleichung eine Menge von Verſchiedenheiten, individuellen Nüancirungen. Auch der Charakter der Köpfe iſt durchweg derſelbe weich germaniſche, der auch in den Schnitzwerken, Steinſkulpturen und Malereien derſelben Periode herrſcht. Es leidet alſo keinen Zweifel, daß wir in ſämmtlichen Platten die Erzeugniſſe derſelben Werkſtatt vor Augen haben, deren Entwicklungsgeſchichte in ihrer Blüthezeit wir an Daten der älteren Schweriner Doppelplatte von 1347, der Lübecker Doppelplatte von 1350, der Stralſunder Platte von 1357, der großen Schweriner Doppelplatte von 1375 verfolgen können. Die Inſchrift der großen Tafel, die auf zierlich um die Tafel geſchlungenen Spruchbändern vertieft in Minuskeln gearbeitet iſt, lautet: „Anno domini M° CCC° XIV° die omnium sanctorum obiit venerabilis in Christo pater et dominus Godfridus de Bulowe Suerinensis ecclesie episcopus octavus. anima eius requiescat in pace. amen. Obiit venerabilis in Christo pater dominus Fredericus de Bulowe Suerinensis ecclesie episcopus XVIus anno domini M° CCC° LXXV° in die Protasii et Jacincti sanctorum martirum.“ Zwiſchen den Schriftbändern hindurch ſchlingt ſich ein Rankengewinde von Weinlaub von vollendeter Naturnachahmung und edelſtem Schwung der Linien; hin und wieder biegt eine Ranke ſich herab, um wie in einem ſchwebenden Sitze die Figur eines Engels oder muſizirenden Königs aufzunehmen: das Ganze von unübertrefflicher Grazie. Noch iſt endlich der Darſtellungen des unteren Streifens der Platte ihres ſonderbaren Inhaltes wegen Erwähnung zu thun. Ein wilder bärtiger Mann mit zottig behaartem Körper entführt zu Pferde eine Jungfrau. Verfolgt von einem Ritter, der mit gezogenem Schwert hoch zu Roß aus dem Thorwege eines Gebäudes ihm nachſprengt, ſucht er ſich rückwärts gebogen mit gehobener Keule gegen den Verfolger zu vertheidigen. Ein ihm zu Fuß entgegeneilender Kamerad von ähnlich zottiger Beſchaffenheit will offenbar

die Jungfrau in Empfang nehmen, um sie dem hinter ihm auf dem Throne sitzenden Könige, bei dem ein Löwe ruht, auszuliefern. Dies die eine Hälfte. Die andere zeigt ein Bacchanal dieser saubern behaarten Gesellschaft. An einem mit Speisen bedeckten Tische sitzt der König, zu jeder Seite zwei seiner Begleiter. Ein Anderer ist rechts mit dem Braten eines Ferkels beschäftigt, das ein kleiner ähnlich zottiger Küchenjunge umdreht. Links sitzt Einer auf einem Stuhle vor einem Weinfasse, aus dem ein Anderer zu schenken bemüht ist, während ein Dritter dem Sitzenden den Inhalt eines Bechers über den Kopf schüttet. Es sind ganz dieselben Figuren, in dem nämlichen Typus auch, wie sie auf den Kuppelgemälden der Alhambra vorkommen; auch dort handelt es sich um den Raub einer Jungfrau durch einen ähnlichen zottig behaarten, wild aussehenden Mann.[1])

Außer diesen trefflichen Kunstwerken besitzt Schwerin noch eine Sammlung sehr beachtenswerther Alterthümer in seinem Antiquarium, das unter der Aufsicht des Hrn. Dr. Lisch steht. Diesem Gelehrten, der um die Geschichtsforschung und Alterthumskunde Mecklenburgs hoch verdient ist und in den von ihm herausgegebenen Jahrbüchern eine reiche Fundgrube für den Historiker eröffnet hat, verdankt auch die in Rede stehende Sammlung ihre verständige, übersichtliche Anordnung. Ihre Hauptschätze bestehen aus einer großen Auswahl von Kunstwerken und alterthümlichen Geräthen der vorchristlichen Zeiten, auf die hier näher nicht einzugehen ist, wenngleich ein mehrmaliges Durchwandern der Sammlung an der Seite dieses ebenso kundigen, als gefälligen Führers sehr lohnend war. Was für mich hier zunächst Wichtigkeit hatte, waren die Reste alter Holzschnitzereien, meistens von Altären, sämmtlich aus Mecklenburg stammend. Sie bewegen sich in den weichen Formen des germanischen Styles, wie die letzte Hälfte des 14. und die erste Zeit des 15. Jahrhunderts ihn ausbildete, und scheinen in dieser Hinsicht sich an die von Kugler beschriebenen Pommer'schen Denkmale anzu-

[1]) Ich verweise wegen dieser Darstellungen auf Sotzmann's Aufsatz in No. 27 des Jahrg. 1852 vom deutschen Kunstbl. S. 231 ff.

schließen. Die meisten haben noch ihre alte Polychromie in gutem Zustande, mit überwiegender Anwendung gemusterter Vergoldung. Obenan steht aber ein Altarwerk aus der Kirche von Neustadt, das an Schönheit seines Gleichen vielleicht nur in dem Altarwerke von Triebsees in Pommern hat. Wenigstens passen auf dasselbe vollkommen die Ausdrücke, welche Kugler in seiner „Pommer'schen Kunstgeschichte" S. 197 ff. von jenem gebraucht. Auch hier ist jener weiche Schwung der Linien, jene Anmuth der Bewegung, jener zarte, seelenvolle Ausdruck der Köpfe, der schon zu glücklicher Individualisirung durchdringt, jenes harmonische Verhältniß des Kopfes zum übrigen Körper; und bei alledem noch etwas Conventionelles, Gebundenes in der Behandlung, namentlich des Gewandes, das in den edelsten Linien den Körper bedeckt und — verhüllt. Dies Verhüllen des Körpers ist jener Periode des vollendeten germanischen Styles eben so eigenthümlich, wie den bedeutenden Werken aus der romanischen Blüthezeit das klare Aussprechen der Körperformen durch das Gewand, — ein Streben, das sich noch auf die Vorbilder der antiken Kunst zu stützen scheint. Apostelstatuen, sowie die Figuren anderer Heiligen umgeben zu beiden Seiten die Mitteldarstellung: Christus, die heilige Mutter krönend. Die Figuren standen auf Consolen in Nischen einer brillanten geschnitzten Tabernakelarchitektur mit Baldachinen, Strebepfeilerchen und Spitzgiebeln. Einer Notiz des Dr. Lisch zufolge[1]) soll dieser Altar von der Stadt Lübeck den Bewohnern von Neustadt geschenkt worden sein, als im Jahre 1728 ihre Kirche ausgebrannt war. Zugleich schenkten die Lübecker der Stadt Grabow, der dasselbe Geschick widerfahren war, einen ähnlichen Altar geringerer Arbeit, der die Jahreszahl 1379 trägt. Ungefähr derselben Zeit mag der in Rede stehende angehören. Dr. Lisch vermuthet, daß das Prachtwerk aus der Marienkirche in Lübeck stamme, theils wegen des Mittelbildes, theils wegen des unter den Statuetten vorkommenden h. Olaf, der durch die Bergenfahrer in der Marienkirche zu Lübeck urkundlich verehrt wurde.

Dies ist so ziemlich Alles, was Schwerin an alten Kunstdenk-

[1]) Jahrbücher X, 318.

mälern von Bedeutung darbietet; daneben aber hat es in jüngster Zeit ein Gebäude erhalten, das nicht blos durch seinen Umfang, sondern auch durch die glänzende künstlerische Ausstattung unter den Werken der Neuzeit eine hervorragende Bedeutung in Anspruch nimmt. Ich meine das von Demmler erbaute großherzogliche Schloß. Schon seine herrliche Lage steht jedenfalls in Norddeutschland, vielleicht aber in der ganzen Welt einzig dar. Auf einer kleinen Insel dicht vor der Stadt liegend, mit dieser durch eine Brücke verbunden, setzt es seinen Fuß fast in die blauen Fluthen des malerischen Schweriner Sees, der von sanftansteigenden belaubten Hügeln umkränzt ist, von deren Höhe hin und wieder weiße Landhäuser schimmern. Bei dem etwas kalten, klaren Frühlingstage strahlten die Wogen weithin im prachtvollsten Blau, während die Hügelkette von zartem violettem Hauch übergossen war, und die alten dunklen Massen des Domes, der riesig über das moderne Häusergewimmel hinwegschaut, tiefaufglühten im Strahl der Abendsonne.

Um den Schloßbau zu verstehen, muß man sich daran erinnern, daß es sich um Fortführung und Neugestaltung des alten Schlosses handelte, welches seit 1553 unter Herzog Johann Albrecht I durch den Baumeister Gabriel von Aken begonnen, seit 1617 dann unter Herzog Adolph Friedrich I durch Kapitän Gert Evert Piloot fortgesetzt worden war. Man wurde dadurch auf jenen nordischen Renaissancestyl geführt, welcher durch Verschmelzung mit mancherlei mittelalterlichen Elementen das, was ihm an Strenge und Einheit abgeht, reichlich durch malerischen Reiz und Phantasiefülle ersetzt. So entstand das neue Schloß von Schwerin als unregelmäßiges Fünfeck um einen Hof von gleicher Form gruppirt, mit seinen hohen Dächern, den zahlreichen Erkern, Giebeln, Thürmen und Schornsteinen an die französischen Schlösser der Zeit Franz I erinnernd. Aber in einem Punkte steht es einzig in seiner Art da: in der unvergleichlich prächtigen Decoration mit Ornamenten aus gebranntem Thon, wofür eben die alten Theile sowie der gleichfalls aus dem 16. Jahrhundert stammende Fürstenhof zu Wismar das Vorbild bot. Und diesem äußern Schmucke entspricht

der innere, der an Glanz und Fülle mit jedem Fürstenbau der neueren Zeit wetteifert, die meisten sogar übertrifft.

Will man ein Urtheil über diese großartige Schöpfung fällen, so hat man vor allem jenes historische Verhältniß, dann aber auch die gesammte Naturumgebung in Erwägung zu ziehen, und man wird dann gewiß zu dem Ergebniß kommen, daß die schwierige Aufgabe eine meisterhafte Lösung erfahren hat. Und noch mehr! Man wird sich gestehen müssen, daß gerade in diese unmittelbare Umgebung der freien Natur ein Bauwerk von so hervorragend malerischer Anlage weit glücklicher paßt, als wenn statt dessen ein streng klassischer Bau beliebt worden wäre. Das zwanglos Freie in Composition und Gliederung unsrer nordischen Renaissanceschlösser hängt innig zusammen mit der Umgebung von Wasser, Wald und Wiese, mit dem Wechsel von Berg und Thal, in welchen diese Werke hineingestellt sind. Aber auch für die Gestaltung des Inneren ist die historisch gegebene Unregelmäßigkeit des Grundplanes von hoher Bedeutung geworden, denn der Architekt hat daraus eine Fülle von überraschenden Motiven für Verbindung der Räume, für Auflösung der vielen unregelmäßigen Formen, für zahlreiche Degagements gewonnen, ohne daß die großartige Gestaltung der Haupträume, der Treppen und Vestibüle, sowie der drei Prachtsäle darunter gelitten hätte. Vielmehr ist mit ächter Meisterhand den scheinbar ungünstigen Formen eine Reihe künstlerischer Vorzüge abgewonnen worden.

Aber nicht bloß die treffliche Durchbildung des Grundrisses und die stylvolle Behandlung des Ganzen, sondern auch die Herstellung der technischen Hülfsmittel zur Decoration des Baues sind dem unermüdlichen Eifer Demmler's zu verdanken. Besonders gilt das von der Ausführung der gebrannten Thonplatten, die in eben so reicher Anordnung als edler Behandlung den ganzen Bau schmücken. Demmler hat früh, noch unter Schinkel, in Berlin den Grund zu seiner künstlerischen Ausbildung gelegt, um dann an einem Bauwerk ersten Ranges in seiner Vaterstadt sein Talent und sein Wissen zu erproben. Leider haben die politischen Wirren der finsteren Reaktionsjahre, die auf den Völkersturm von 1848 gefolgt

sind, den trefflichen Meister von seinem noch unvollendeten Werke entfernt, da er mit dem Freimuth eines tüchtigen Bürgers die reaktivirte Feudalverfassung seines Heimathlandes nicht als zu Recht bestehend anzuerkennen vermochte. An seine Stelle ist Stüler getreten, während für die innere Ausstattung der feine Kunstsinn Strack's in Anspruch genommen wurde. Aber Stüler hat sich gemüßigt gesehen, in einigen wesentlichen Punkten von den Intentionen des ursprünglichen Entwurfes, wahrlich nicht zum Vortheil für den Bau, abzuweichen. Demmler hatte für die Haupttreppe nach dem Muster des berühmten Treppenhauses von Chambord eine offene Laterne mit sechs gewaltigen Strebebögen projektirt. Statt dieser originellen und charakteristischen Form wählte Stüler eine geschlossene Kuppel, wodurch nicht blos ein fremdartiges, mehr dem Kirchenbau als der Profanarchitektur angehörendes Element hineingetragen, sondern auch ein bloßes Treppenhaus mit der denkbar höchsten und feierlichsten Monumentalform unpassend genug maskirt wurde. Man könnte ebensogut einen Thürhüter in das Gewand eines Prälaten stecken. Sodann hat Stüler die von Demmler in kunstvollem Steinschnitt projektirte Haupttreppe in Gußeisen herstellen lassen und mit verschwenderischem Flitterprunk ausgestattet, was sich eher für das Magazin eines modernen Schnittwaarenhändlers, als für das im Uebrigen ganz monumental behandelte Schloß eines Fürsten schickt. Endlich hat Stüler die Façade nach der Stadt durchgreifend geändert und mit einer hohen Loggia gekrönt, um dem Eingang ein dominirendes Hauptmotiv zu geben; aber der organische Zusammenhang des Ganzen ist dadurch empfindlich verletzt worden, und der berühmte Baumeister des neuen Museums zu Berlin hat aufs Neue bewiesen, daß ihm und der ganzen durch ihn vertretenen modernen Baurichtung der Sinn für monumentale Macht, Würde und Einheit völlig abhanden gekommen ist. Von den übrigen mehr untergeordneten Aenderungen will ich nicht weiter reden. Genug: Stüler's Hand hat dem Schweriner Schloß nicht überall Heil gebracht. [1])

---

[1]) Der Passus über den Schloßbau ist ein Zusatz vom J. 1868.

Daß es neuerdings in Schwerin auf dem Gebiete der bildenden Künste sich erfreulich regt, davon sind genug Spuren vorhanden. Ein Bau, wie der des Schlosses, hat stets das Gute im Gefolge, daß er zum Mittelpunkte des gesammten künstlerischen Schaffens wird, daß eine Menge junger, rüstiger Kräfte Anregung und Veranlassung zu praktischer Bethätigung findet. Ich will hier nur der Glasmalereien für einen der großen Säle gedenken, die der Glasmaler Ernst Gillmeister ausführt. Sechs Fenster in einer Flucht erhellen den Saal, jedes aus drei verbundenen Rundbogenfenstern bestehend. Die Aufgabe war, die kolossalen Gestalten von 18 Vorfahren des großherzoglichen Hauses darzustellen. Mit Sorgfalt wurde hervorgesucht, was man an alten Abbildungen, oder wo diese fehlten, an Beschreibungen und dergleichen Nachrichten im ganzen Lande auftreiben konnte. Nach diesem Materiale, das für die ältesten Zeiten natürlich sehr dürftig war, entwarfen die Maler Schumacher und Lenthe die Cartons: es sind meist würdige Figuren von guter Zeichnung und lebendiger Charakteristik, obwohl man denen der letzteren Jahrhunderte hin und wieder einen Mangel an statuarischem Ausdruck vorwerfen kann, der freilich durch die ungünstige Tracht leicht herbeigeführt wurde. Diejenigen Fenster, welche ich vollendet sah, zeigen, daß der Glasmaler nicht allein mit lobenswerther Treue seinen Originalen gefolgt ist, sondern auch denselben durch Uebertragen in's Reich der Farben neuen Reiz, neues volleres Leben eingehaucht hat. Seine Farben sind tief, satt und bei allem Leuchten von harmonischer Wirkung. Leicht wäre es gewesen, blendendern Effekt hervorzurufen: aber überall, wo die Versuchung hierzu auf der Hand lag, hat der Künstler sie mit einer ihn ehrenden Besonnenheit zurückgewiesen und viel mehr nach ruhigem Gleichgewicht und sinniger Gesammtwirkung, als nach prahlerischem Kokettiren mit Einzeleffekten gestrebt. Bei der Behandlung der Bleifassung standen dem Künstler manche Schwierigkeiten entgegen. Da die Fenster in unmittelbarer Nähe der im Saale Verweilenden liegen, so war das Herumführen des Bleies um die zarteren und hellfarbigen Stellen der Contouren sehr mißlich, da es auf unangenehme Weise noth-

wendig die Illusion stören mußte. Er behalf sich deßhalb damit, nur an dunklen Stellen mit Blei zu contouriren und führte in den übrigen Theilen des Bildes das Blei in den üblichen rechtwinkligen Durchkreuzungen durch. Obwohl man auch dies nur als Nothbehelf gelten lassen kann, gewöhnt sich das Auge doch leichter an diese Durchschneidungen und redet sich bald ein, es ständen die mächtigen Gestalten der Vorfahren des mecklenburgischen Fürstenhauses draußen auf den Balustraden des Fensters und schauten durch die Scheiben auf das Gebahren ihrer Nachfolger. Gillmeister ist eine sinnige Künstlernatur, schlicht und bescheiden in seinem Wesen, wacker und ausdauernd in seinem Streben. Er vereinigt in seiner Person die des Glasmalers und Brenners und nöthigenfalls auch des Glasers. Wie wichtig dies bei der Technik der Glasmalerei ist, braucht nicht erörtert zu werden. Sohn eines Glasers in Ludwigslust, der selbst gern mit Versuchen in Glasmalerei sich abgab, als die Wiedererweckung dieser Kunst allseitig Interesse erregte, beschäftigte er sich schon früh mit ähnlichen Studien, bis ihn die Wanderlust ergriff und in die Welt hinaustrieb. In Göttingen, wo er durch die zusammengerafften chemischen Kenntnisse imponirte, als Glasmaler engagirt, bereiste er zuvor den Rhein und die Niederlande und begab sich dann nach Göttingen zurück, wo er eine lange Zeit auf Glas malte, so gut es gehen wollte; und da es gehen mußte, so ging es auch. Er kam rasch in die Technik hinein, studirte dabei eifrig Chemie und begab sich dann nach München, wo er seine Ausbildung vervollständigte. Nach Schwerin zurückgekehrt, führte er zuerst die Gemälde in der h. Blutskapelle des Domes aus, die, im figürlichen Theil recht schön und harmonisch, in den ornamentalen Stücken einer Richtung folgen, die der strebende, denkende Künstler bereits als irrig erkannt hat. Das Studium der Glasmalereien der Kirche zu Doberan scheint auf ihn nach dieser Seite hin sehr fördernd gewirkt zu haben. Ich sah in seiner Werkstatt eines jener Fenster, das nach der in Cisterzienserkirchen üblichen Weise mit wenig hervorleuchtenden Farben ausgestattet, ein reizvolles Weinlaubgewinde auf damascirtem Grunde zeigt. Der Großherzog, der beschlossen hat, die gemalten Fenster

jener Kirche zu vervollständigen, hat Gillmeister beauftragt, damit den Anfang zu machen. Das von ihm zu diesem Behuf componirte Fenster verräth verständnißvolles Eingehen und geschicktes Fortbilden der alten Muster und wird seinem Meister zur Ehre und der Kirche zur Zierde gereichen.

Wismar.

Nachdem ich in Schwerin durch ein Bauwerk so hervorragenden Charakters überrascht worden war, lag der Wunsch nahe, einen durch die Eisenbahnverbindung erleichterten Besuch in den beiden See- und Handelsstädten Wismar und Rostock zu machen, um zu erfahren, ob der Schweriner Dom im Lande vereinzelt dastehe.

Wismar verkündet sich schon von Weitem dem Herankommenden als mittelalterliche Stadt. Mehrere gewaltige Kirchen mit tüchtigen Thurmanlagen steigen in bedeutender Höhe aus den Häusermassen empor. Nähert man sich dann von der Eisenbahn her, so führt der Weg dicht an der Stadtmauer hin, an der einige alte Thürme ziemlich gut erhalten sich bemerkbar machen. Die Straßen, jetzt öde gleich dem umfangreichen Marktplatz, bekunden durch eine Reihe stattlicher alter Giebelhäuser das reiche, blühende Leben, das einst hier gewaltet. Das glänzendste dieser alten Häuser liegt am Markte. Es überrascht durch das niedrige Verhältniß der unteren Fensterwand, die von einem hohen dreitheiligen Giebel bekrönt wird. Polygone Eckpfeiler, mit Spitzdächern überdeckt, fassen die aufsteigenden Theile ein und schließen die Fensterflächen in sich, deren jede durch ein im Relief vortretendes Giebelchen mit Bossen zierlich geschmückt ist. Eine ähnliche Ausstattung findet bei den übrigen Bauten statt, die durchweg indeß schmaler und schlanker sind. Meistens sind die Giebel dreitheilig, durch spitzbogige Mauerblenden durchbrochen, in denen, oft unter brillanten Verzierungen buntglasirter Formsteine, die Dachfensteröffnungen, theils spitzbogig, theils rundbogig, auch wohl mit einem Scheidbogen oder geradlinig ge-

schlossen, angeordnet sind. Fast durchgängig ist eine Abtreppung des Giebels angewandt, wobei dann oft eine Zinnenbekrönung beliebt wird, die dem Bauwerke jene eigenthümlich malerischen Umrisse giebt. Bei den meisten Häusern findet sich ein Wechsel horizontaler Steinlagen von rothen und schwarzglasirten Ziegeln, und zwar entweder in einfachen oder doppelten Schichten angeordnet. Dies, noch mehr aber die häufige Anwendung jener mehr dekorirenden Muster, des Dreiblatts, Vierblatts und andrer künstlicherer Formen, gehört den späteren Zeiten des 15., vielleicht auch noch dem Beginne des 16. Jahrhunderts an. Sehr eigenthümlich sind einige zur Marienkirche gehörende Häuser angelegt. Da dieselben ihre Längenseite dem Platze und der Kirche zukehren, so ist man, bei der Vorliebe für Ausbildung des Giebels, bemüht gewesen, die nüchterne Einförmigkeit des langgestreckten Daches zu beseitigen. Man erreichte dies in sehr anmuthiger Weise, indem man auf die Mauer freistehende, unter einander durch horizontale Zwischenglieder und Scheidbögen verbundene Pfeiler setzte, dieselben durch Ornamentstreifen belebte und durch eine Reihe von Zinnen bekrönte.

Die Marienkirche.

An diesem Bauwerke tritt schon ein einseitiges Ueberwiegen der Höhenrichtung störend hervor. Sie überbietet den Dom von Schwerin an Gewölbhöhe, da sie 109 Fuß im Scheitel mißt, während sie doch an Breite und Länge hinter ihm zurückbleibt. Die Seitenschiffe, schon von beträchtlicher Höhe, stehen zu dem sie weit überragenden Mittelschiff in zu untergeordnetem Verhältnisse, wodurch die Gesammtwirkung der Theile zerrissen wird. Die Anlage des polygon geschlossenen Chores mit dem Kapellenkranze ist durchaus die des Domes zu Schwerin; ebenso die unschöne Art der Dachbedeckung des letzteren. Steht die Kirche schon in Beziehung auf Gesammtwirkung jenem Baue weit nach, so überbietet sie ihn noch an Rohheit und Mangel an Durchbildung. Acht Paar achteckiger Pfeiler trennen den Mittelbau von den Abseiten; die Pfeiler haben an den Ecken Einkerbungen von schwachen Halbsäulchen; an den Flächen hatten sie eine Vorlage in Gestalt eines etwas mageren

Dienstes von birnenförmigem Profil, der in einer Konsole endete und wahrscheinlich Statuen trug. Letztere sind gänzlich, die Stützen größtentheils verschwunden. Die Scheidbögen sind den tragenden Gliedern entsprechend, d. h. sie werden durch drei Seiten des achteckigen Pfeilers bedingt, doch sind die Abschrägungen durch runde und kantige Glieder belebt. Dicht über den Arkadenbögen läuft ein Fries an der Wand des Mittelschiffes hin, über welchem auf Konsolen die Gewölbdienste aufsetzen. Diese bestehen, ähnlich denen im Schweriner Dome, aus fünf gebündelten Halbsäulchen. Die Kapitäle derselben, in den östlichen Theilen aus einem polygon geformten Gliede gebildet, nehmen in den westlichen Schifftheilen die unförmlich plumpe Gestalt an, wie wir sie schon in jenem Dome fanden. Die Konsolen dagegen haben im Chor eine regelmäßig abgerundete, an den Enden in zwei Buckeln auslaufende Form; im Schiffe jedoch sind sie durchaus roh gebildet. Sämmtliche Konsolen sind aus Granit, nur die im nördlichen Seitenschiffe, welche Männerköpfe theilweise von überraschender Schönheit zeigen, sind aus einer Compositionsmasse geformt. Die Gewölbe sind durchweg Kreuzgewölbe mit Rippen, wie im Schweriner Dom; auch die Anordnung und Ausbildung der Fenster scheint jenem Muster — mit Ausschluß der häßlichen Fenster des Mittelschiffs in jenem — nachgebildet oder mit ihm gemeinsam dasselbe Muster nachzuahmen. An Eigenthümlichkeiten der Anlage fehlt es aber der Marienkirche nicht. Dahin gehören zunächst die viereckigen Seitenkapellen der Nebenschiffe, die aber sogleich als spätere Ansätze sich kundgeben; dahin ferner die wunderlichen Kreuzflügel. Diese haben in der Mitte einen hoch aufsteigenden achteckigen Pfeiler, der den vier Kreuzgewölben des Querarmes zur mittleren Stütze dient; der südliche Kreuzflügel steht an Höhe dem Mittelschiffe nach, während der nördliche sogar die Höhe des Seitenschiffes nicht übertrifft. Für die Wirkung des Mittelschiffes, überhaupt des Innern, gehen die Kreuzarme so gut wie verloren; die einzige Spur, die vielleicht ihr Vorhandensein andeuten, wahrscheinlicher jedoch die Gränze zwischen Chor und Schiff bezeichnen soll, dürfte darin gefunden werden, daß an den beiden Mittelschiffpfeilern, die in der Flucht der Kreuzschiffpfeiler

liegen, die Dienste tiefer hinablaufen und in einer Konsole endigen, die ein Männerkopf ziert. Mögen die Querflügel nun später angesetzt oder im anfänglichen Bauplane begründet sein: gewiß ist, daß sie, weit entfernt in irgend eine ästhetische Wechselbeziehung zu den übrigen Bautheilen zu treten, vielmehr den Eindruck von Disharmonie, den das Gebäude schon macht, noch verstärken. Eine andre Eigenthümlichkeit der Kirche ist die Anlage einer westlichen Vorhalle, die wie an gewissen pommerschen Bauten als zweites Querschiff über den Kern des Langhauses hinauswächst. Die Mitte dieses Westbaues nimmt der Thurm ein, zu dessen Seiten kapellenartige Hallen liegen. Immerhin zeigt die Kolossalität der Anlage — die ganze Kirche mit Einschluß des Thurmes ist etwa 300 Fuß lang — von einer kräftigen Blüthezeit der Stadt; minder dagegen von einem Sinne für edlere, feinere Durchbildung. Wir erkennen in manchen Eigenschaften des Baues verwandte Anklänge an manche der pommerschen Bauten des 14. Jahrhunderts, in denen ebenfalls eine nüchterne handwerksmäßige Ausführung vorwaltet.

Während ich noch die Kirche durchwanderte, gesellte sich ein Herr, den der Weg gerade vorbeigeführt und die offen stehende Thür hineingezogen hatte, zu mir, führte mich mit Zuvorkommenheit umher und machte mich auf Manches, namentlich einige Reste von Wandmalereien aufmerksam, die am Gränzpfeiler zwischen nördlichem Querflügel und Seitenschiff sich finden. Es waren dies die überlebensgroßen Gestalten Christi mit Geißel und Dornenkrone, so wie der h. Katharina, Barbara und Dorothea. Ferner machte mich mein freundlicher Führer, in dem ich den Herrn Dr. Crull, einen um die Geschichte und die Kunstalterthümer Wismars eifrig bemühten Mann kennen lernte, auf die in Schröders Pap. Mecklenb. enthaltenen historischen Nachrichten über die dortigen Kirchen aufmerksam. Darnach wurde mit dem Meister Johannes Groote im J. 1339 ein Kontrakt abgeschlossen „ad regendum, magistrandum et murandum chorum et ecclesiam .... usque ad consummacionem.“ Der Chor wurde 1353 geweiht, eine Notiz, welcher der architektonische Charakter wohl entspricht. Der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts dürfte sodann das Schiff angehören,

während die Kapellen desselben, sowie die nördlich angebaute Sakristei erst in's 15. Jahrhundert fallen werden. Ueber letztere, so wie über das Alter des Thurmbaues gibt erst die Betrachtung des Aeußeren volle Gewißheit.

Dieses übertrifft an Rohheit der Anlage bei Weitem den Schweriner Dom. Die Strebebögen sind hier noch schwerfälliger, und noch ungünstiger fast wirkt es, daß die Strebepfeiler, verdeckt durch die später angebauten Seitenkapellen des Schiffes, aus der Mitte des Seitenschiffdaches aufsteigen. Das Gebäude ist in seinen Massen von rothen Ziegeln aufgeführt. Die Querflügel sind, ihrer Gewölbeintheilung entsprechend, mit zwei Giebeln geschlossen, die mit Ornamenten von schwarz glasirten Formsteinen, so wie mit theils zerstörten Eckthürmchen reich verziert sind. Noch brillanter treten diese Decorationen an der Sakristei auf. Den unteren Theil des westlichen Vorbaues, mit Einschluß des ihn krönenden Bogenfrieses, bin ich geneigt, noch für älter als das Schiff der Kirche zu halten. Vielleicht ergiebt eine genauere Untersuchung des Mauerwerks, als mir anzustellen verstattet war, die Gleichaltrigkeit der westlichen Theile und des Schiffes. Doch könnte das nur von dem unteren Stockwerk gelten: die oberen drei Stockwerke verrathen durch ihr Material, besonders durch den überwiegend dekorativen Charakter des Ornaments, ihren späteren Ursprung, der ohne Zweifel bereits in's 15. Jahrhundert fällt. Eigenthümlich ist das stumpfe Kreuzdach des Thurmes, das man sonst nur an romanischen Bauten zu treffen gewohnt ist. Sollte es hier statt der sonst üblichen spitzen Helme aus Besorgniß vor der Gewalt der seewärts hereinstürmenden Winde angewandt worden sein? Einen schlanken Dachreiter hat außerdem der Chor.

Noch ist ein bronzenes Taufbecken zu erwähnen, das auf vier knieenden Engeln ruht und zwischen reichen Weinlaub- und Traubenverzierungen die Reliefstatuen der Apostel, sowie Scenen aus dem Leben des Heilandes in starkem Relief enthält. Es wird der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts angehören. Ein beachtenswerthes Werk der im Mittelalter hoch entwickelten Schmiedekunst

ist das eiserne Gitter, welches die Form vielfach verschlungener und verknüpfter Stricke nachahmt.

Die Georgenkirche,

in unmittelbarer Nähe gelegen, zeigt schon nach Außen charakteristische Verschiedenheiten der Anlage. Der Chor, beträchtlich niedriger als das Langhaus, ist geradlinig geschlossen. Imponirend wirkt bei der außerordentlichen Höhe des Baues die Giebelwand des hier organisch mit dem Uebrigen verbundenen Kreuzschiffes. Jeder Arm desselben wird von zwei schlanken achteckigen Thürmchen eingeschlossen, die im Verein mit dem auf dem Kreuz befindlichen Dachreiter eine eigenthümlich reiche Wirkung hervorbringen. Weit großartiger hätte sich dieselbe jedoch entfaltet, wenn der westliche Vorbau fertig geworden wäre. Derselbe war ebenfalls auf einen kräftigen viereckigen Thurm berechnet, der mit Seitenhallen verbunden ein westliches Querschiff bildet. Die Westfaçade, so wie die Kreuzschiffgiebel sind durch Verzierungen schwarz glasirter Steine, wie wir auch an der Sakristei der Marienkirche fanden, belebt.

Das Innere berührt noch disharmonischer, als das der Marienkirche. Zu den drei Pfeilerpaaren des Chores kommen für das Schiff noch vier hinzu, so daß die Länge jener von S. Marien merklich nachsteht. Gleichwohl erreicht das Gewölbe des Schiffes eine Scheitelhöhe von 118 Fuß! Schon der Chor, obwohl er weit niedriger ist, als das Schiff, hat eine mehr als genügende Höhe. Die Pfeiler sind achteckig mit eingekerbten Ecken, wie an der Marienkirche. Sie sind sehr hoch, die Scheidbögen dagegen unverhältnißmäßig niedrig, so daß es scheint, als liege der Mittelpunkt ihrer Kreissegmente unterhalb ihres Fußpunktes. Sie sind ähnlich detaillirt wie die der Marienkirche. Oberhalb des Arkadenfrieses setzen auf Konsolen die gebündelten Gewölbdienste auf. Die Konsolen werden auf der Nordseite durch lauter edle Köpfe, auf der Südseite durch fratzenhaft komische gebildet. Im Chor steigen die Dienste bis zu den Kämpfergesimsen der Pfeiler hinab, wo sie in einem Engelköpfchen enden. Die mittlere Kreuzvierung wird durch kräftig breite Gurtbänder eingefaßt. Dem Chor als ältestem Theile

scheinen die Seitenschiffe im Bau gefolgt zu sein, an welche endlich die Anlage des Kreuzschiffes und die Ausführung des Mittelschiffes sich geschlossen hat. Chor, Seitenschiffe und die an dieselben nach dem Vorbilde der Marienkirche gelegten Kapellen sind mit Kreuzgewölben, das Mittelschiff sammt dem Kreuzbau durch Sterngewölbe überdeckt.

Von geschichtlichen Daten wurde mir nur mitgetheilt, daß 1404 das Fundament zum Thurme gelegt worden sei. Demnach fiele der Bau des Chores etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts, und war man wahrscheinlich um 1404 mit den Seitenschiffen fertig geworden. Mittelschiff und Kreuzflügel gehören sicher dem 15. Jahrhundert bereits an.

Die Nicolaikirche,

die dritte dieser bedeutenden Kirchenanlagen, übertrifft die beiden andern an Größe, so wie an beabsichtigter Höhe. Das Gewölbe des Mittelschiffes ist nämlich — so weit schoß die Sucht nach Kolossalität der Massen über das Ziel der äußeren Möglichkeit hinaus — nicht fertig geworden. Nur der polygone Theil des Chores ist überwölbt und zwar in der Scheitelhöhe von 128 Fuß; die übrigen Mittelräume sind mit einer flachen Holzdecke versehen. Die Kirche ist übrigens genau nach dem Vorbilde der Marienkirche erbaut: wie jene hat sie den Kapellenkranz des Chores; die unorganisch angefügten Kreuzarme, doch nur in der Höhe der Seitenschiffe; die an die Abseiten des Langhauses angesetzten Kapellen; den westlichen Thurmbau als zweites Querschiff. Doch ist das Streben unverkennbar, diese überkühnen Massen feiner zu entwickeln und durchzubilden, als dies in den beiden andern Kirchen der Fall war. Die achteckigen Pfeiler, deren neun Paar den Mittelraum von den Abseiten trennen, sind an ihren Seiten reich profilirt. Nur diejenigen Seiten der Pfeiler des Schiffes, welche in der Arkadenreihe die gegenüberliegenden sind, steigen flach empor, während im Chor auch diese Flächen durch eine ähnliche Verbindung von kantigen und runden Gliedern detaillirt sind. Die Gewölbdienste, aus drei gebündelten Stäben mit birnenförmigem Profil bestehend, setzen nicht

wie in den beiden andern Kirchen oben auf Konsolen auf, sondern durchbrechen den Arkadensims, sodann mit einer kapitälartigen Verzierung den Pfeilerkämpfer und steigen bis auf den Boden nieder. Die Kapitäle stellen größtentheils groteske Köpfe, auch wohl Blattwerk dar; nur die westlichen des nördlichen Seitenschiffes sind ganz unförmlich roh. Noch eine eigenthümliche Verzierung umzieht als ein Friesband von zierlichen Formsteinen unterhalb der Fenster die Wände der Chorkapellen: jedenfalls kam dieselbe ehemals, als die Kirche noch nicht weiß getüncht war — ein Schicksal, das sie mit den beiden andern theilt — mehr zur Geltung. Es braucht kaum angedeutet zu werden, daß die Nikolaikirche trotz jener Versuche, einen lebendiger bewegten Organismus hervorzurufen, durch die alles Verhältniß überschreitende Höhe peinlich, beunruhigend wirkt. Das Auge verzagt, bei den gegebenen engen Breitenverhältnissen, in diese Höhen hinaufzudringen.

Auch an dem Aeußeren gewahrt man das fruchtlose Ringen, die Uebermasse eines solchen Kolosses künstlerisch zu bewältigen. Während die Mauerflächen nur durch die plumpen, aus der Mitte der Seitenschiffe aufsteigenden Strebepfeiler mit ihren eben so schwerfälligen Strebebögen unterbrochen und durch keinen Dachfries geziert werden, hat man üppig wuchernde Decorationen von schwarz glasirten Formsteinen an den Kreuzflügeln, so wie an der Westfaçade verschwendet. Der südliche Querflügel, der reichste, ist ganz mit dergleichen Mustern bedeckt. Zierliche Friese, zwischen welchen eine Unzahl kleiner Heiligenfigürchen aus schwarz glasirten Steinen gehäuft sind, füllen die unteren Theile, während die Spitze des Dreiecks durch eine brillante große Rosette eingenommen wird. Der nördliche Querflügel ist in zwei minder verzierte Giebel mit theilweise zerstörten Flankenthürmchen getheilt; auch der oben beschriebene südliche Arm hat Reste solcher Thürmchen. Aehnliche finden sich endlich auch an den Seitengiebeln der westlichen Vorhalle, die ebenfalls mit dem Schmuck glasirter Formsteine bedeckt ist. Der Thurm endlich, viereckig, massenhaft aufsteigend, hat ein ähnlich stumpfes Dach wie der an der Marienkirche; nur ist es hier ein Satteldach, dessen nach Nord und Süd gerichtete Giebel ebenfalls bunt decorirt sind.

In jedem Theile des Baues ist also klar, daß man die Marienkirche zwar vor Augen hatte, aber von dem Verlangen ausging, sie in allen Stücken zu überbieten: an Höhe, an Länge, an lebendigerer Gliederung des Innern; an Massenhaftigkeit und ornamentaler Ausstattung des Aeußeren. Ja, was letzteren Punkt betrifft, so suchte man offenbar die Anordnung der Giebelthürmchen, wie die Georgenkirche sie bot, in noch zahlreicherer Verwendung hier nachzuahmen. In der That müssen die zehn kleinen Thürmchen (denn auf der östlichen Spitze des Daches befindet sich außerdem ein Dachreiter in zierlichen gothischen Formen) mit dem mächtigen Westthurme dem Baue ein höchst stattliches Ansehen gegeben haben. Dennoch läßt sich die Schwäche der Anlage nicht verkennen, und die plumpe Schwerfälligkeit der Massen und besonders der stützenden Glieder des Aeußeren wird durch den Gegensatz der luftigschlanken Thürmchen nur noch augenscheinlicher.

Vergleicht man indeß diese Kirche, so wie die beiden andern, mit jenen ähnlich kolossalen, vielfach verwandten Bauten, die zu gleicher Zeit in den benachbarten Theilen Pommerns entstanden, so wird man finden, daß sie, an Harmonie des Aeußeren den pommerschen Kirchen untergeordnet, dieselben doch in Beziehung auf die Durchführung des Innern, auf reichere Belebung des Organismus, Gewölbanlagen, Pfeiler- und Bogengliederung und Fensterformen weit übertreffen; daß diese mecklenburgischen Bauten noch immer mit einer gewissen Wärme und Innerlichkeit zu uns reden, während die pommerschen, mehr auf's Aeußerliche gerichtet, im Innern durch Nüchternheit und entschieden häßliche Formen abstoßen.

Wir dürfen aus den ausgesprochenen Betrachtungen den Schluß ziehen, daß die Nicolaikirche ihrem größten Theile nach dem 15. Jahrhundert angehört. Dies ergeben auch die urkundlichen Nachrichten, welche besagen, daß im Jahre 1381 mit Meister Hinrich von Bremen, des Raths Mauermeister, der Kontrakt zur Vollendung des von ihm begonnenen Chores geschlossen wurde,[1]) während eine

[1]) „Chorum per eum inceptum ad finem consummare debet et complere.“ Schröders Pap. Mecklenb.

andere Nachricht den Chor erst 1386 gegründet (uplecht) sein läßt. Vielleicht ist dies eine Verwechslung mit der etwa in jenem Jahre geschehenen Einweihung. Diese kann unmöglich mehr als den hohen Chor betroffen haben; 1437 werden die Abseiten sammt der südlichen Halle (Kreuzschiff) gebaut durch Meister Heine Münster (d. i. von Münster), und 1460 erfolgt die Einweihung der ganzen Kirche. Bemerkenswerth ist, daß als Hauptbaumeister zwei Ausländer genannt werden.

Doberan.

Als ich, so weit die Kürze der Zeit es erlaubte, die Alterthümer Wismars studirt hatte, machte ich mich zu Fuße nach Doberan auf, von dessen Kirche man mir in Schwerin nicht genug hatte rühmen können. Hier war die erste Pflanzstätte des Christenthums für Mecklenburg; hier ruhten seit alter Zeit im geweihten Boden der Kirche, ihrer Lieblingsstiftung, die ritterlichen Herrscher des Landes. Einem Aufsatze des Dr. Lisch, der mit Vorliebe die Geschichte des Klosters erforscht hat, verdankte ich die Kenntniß der geschichtlichen Daten [1]). Nachdem schon im Jahre 1164 in Alt-Doberan, dem jetzigen benachbarten Althof, eine Kapelle gegründet worden war, erfolgte am 1. März 1170 die Stiftung des Cisterzienser-Mönchsklosters daselbst. Aber kein Decennium verging, als die Wenden (1179) Kirche und Kloster zerstörten, den Abt Konrad I erschlugen und die Mönche verjagten. Erst im Jahre 1189 gelang die Wiederherstellung des Klosters, welches 1192 nach dem jetzigen Doberan verlegt und im folgenden Jahre vom Bischof bestätigt wurde. Eine neue Bestätigung erfolgte 1218, von welchem Zeitpunkt ein regeres Leben in Doberan begann. Aus dem Jahre 1232 existirt nun eine Schenkungsurkunde, an deren Ende hinzugefügt

---

[1]) Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde. IX, S. 408 ff.

ist: „Doberan die consecrationis eiusdem ecclesie V^to Nonas Oct., incarnacionis dominice anno M^o CC^o XXX°.“ Zu diesen Nachrichten hatte man mir noch die mündlichen hinzugefügt, daß die gegenwärtige Kirche nicht jenem 1232 geweihten Baue, sondern einer späteren gothischen Zeit angehöre; daß dagegen die Kapelle in Althof noch jetzt in romanischem Style bestehe. In so fern orientirt, näherte ich mich voll gespannter Erwartung Doberan. Wie die Cisterzienser meistentheils sich solche Orte wählten, die eine anmuthige und doch abgeschlossene Naturumgebung hatten, so auch hier. Das Land, im Uebrigen flach und einförmig, beginnt hier in hügeligen Wellenlinien sich zu erheben, die dicht mit Laubholz bewachsen sind. Mitten aus dem Walde schimmern endlich die freundlichen Häuser des Fleckens hervor, an dessen östlichem Ende der Klosterhof liegt. Noch ist der alte Thorweg vorhanden in der alten Ringmauer, aber er steht offen und man bedarf nicht mehr des Bruders Pförtner, um Einlaß zu erlangen. Man tritt mit einer Biegung des Weges unversehens in das Thor und ist überrascht durch den malerischen Anblick, der sich bietet. Da liegt der geräumige Klosterbezirk, rings von der alten Umfassungsmauer eingehegt, immer noch in klösterlicher Abgeschlossenheit. Aus den zerstreuten Baumgruppen schauen die modern gothischen Wohnungen des Pfarrers und des Küsters hervor; von der Seite her erblickt man die alterthümlichen Giebel der noch aus gothischer Zeit stammenden Mühlengebäude. Vor uns aber erhebt sich leicht und schlank in edlen Verhältnissen die Kirche, an die sich, umrankt von Epheu, überwuchert von Moos, die dunkelrothen Rundbogenreste des altromanischen Kreuzganges lehnen. Auf den ersten Blick zeigen sich die Grundzüge, welche den Anlagen des Schweriner Domes, der Marien- und Nicolaikirche in Wismar gemeinsam sind: niedrige Seitenschiffe; hohes Mittelschiff mit selbständiger Beleuchtung; Fortsetzung der Abseiten um den aus dem Achteck geschlossnen Chor als Kapellenkranz; ähnlich angeordnetes gemeinsames Dach für den Chorumgang. Was dagegen die Kirche als Cisterzienser-Klosterkirche gleich von außen charakterisirt, das ist bei fehlender Westthurmanlage der Dachreiter auf der Durchkreuzung von Langhaus

und Querschiff. Aehnlich findet man ihn an den Cisterzienserkirchen von Riddagshausen, Marienthal bei Helmstädt, Loccum, Marienfeld u. A. Am meisten Verwandtschaft bekundet das Aeußere zum Schweriner Dom: dieselben edlen Verhältnisse der Seitenschiffe zum Mittelbau, wenngleich in etwas geringeren Maaßen; dieselbe imposante Anlage eines Kreuzflügels mit einer niedrigen Abseite; an dem nördlichen Arme desselben sogar ähnliche achteckige Treppenthürmchen, denen nur statt des stumpfen Daches die schlanke Spitze fehlt; dieselbe Ausschmückung aller Bautheile durch den Bogenfries, der auch am Schweriner Dome sich findet und, für Mecklenburg wenigstens, charakteristisch für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu sein scheint. Ein ähnlicher Fries begleitet auch aufsteigend die Dachlinien der Kreuzgiebel. Aus einigen Anzeichen des Aeußeren läßt sich indeß schon entnehmen, daß diese Kirche mit sorgfältigerer Durchbildung im Einzelnen aufgeführt ist als der Dom: dahin gehört das Fehlen der dort so häßlichen Strebebögen, die, wie es scheint, in Mecklenburg stets ein nicht zu überwindender Stein des Anstoßes gewesen sind. Hier sind sie unnöthig gemacht dadurch, daß man die Pfeiler des Mittelschiffes theilweise als Strebepfeiler sich am Aeußern fortsetzen ließ. Die südliche Seite als diejenige, wo die Kreuzgänge und das Kloster angränzten, hat kürzere Fenster im Seitenschiff. Die Fenster haben dieselbe Form, wie wir sie am Schweriner Dom und an sämmtlichen Kirchen Wismars fanden: die Stäbe nämlich biegen sich oben zu drei Spitzbogen zusammen, die, ohne weiteres Maaßwerk zu entwickeln, durch den gemeinsamen spitzbogigen Schluß des Fensters umfaßt werden. Doch ist wenigstens hier die Stelle des Uebergangs in den gebogenen oberen Theil durch ein glockenförmiges, übrigens schmuckloses Kapitäl bezeichnet. An der Westfaçade, die ebenfalls ein achteckiges Treppenthürmchen hat, überrascht die Wahrnehmung eines Frieses von sich durchkreuzenden Rundbogen, wie der spätromanische Styl ihn ausgebildet hat. Untersucht man weiter, so entdeckt man alsbald ein vermauertes rundbogiges Portal und oben einen abgetreppten Giebel, so daß kein Zweifel übrig bleibt, daß man hier die volle Westfaçade

des im Jahre 1232 eingeweihten Baues vor sich habe, die in die jetzige Façade hineingemauert worden ist.

Beim Eintritt in's Innere werden wir gleich durch die Wahrnehmung lebhaft berührt, daß die ganze Kirche die rothe Ziegelsteinfarbe zeigt. Zwar gewahrt man bald, daß dieselbe von einem Anstrich herrührt, den die Kirche bei der letzten Restauration erhalten hat: mir wurde jedoch die Versicherung gegeben, daß die Kirche vordem durchaus inwendig im Rohbau gestanden habe. Selbst so noch machte sie auf mich einen wundersam ergreifenden und in hohem Grade befriedigenden Eindruck. Nachdem das Auge immer beleidigt worden war durch die grelle Tünche in allen übrigen Kirchen, ruhte es hier aus auf der dunklen rothen Farbe, die dem Innern zugleich einen ernsten und freundlichen Ausdruck verlieh; besonders an den Stellen, wo durch die noch vorhandenen Glasmalereien ein sanftgebrochenes, doch warmes Licht einfiel. — Um indeß von der Farbe zu den Formen überzugehen: wie soll ich den Adel, die Schönheit, das Ebenmaaß der Verhältnisse gebührend schildern? Fürwahr, hier scheint die edelste, vollendetste Blüthe des norddeutschen Backsteinbaues vor unsern Augen entfaltet. Zehn Pfeilerpaare scheiden den Mittelraum, der kühn und schlank emporsteigt, von den ebenfalls schlanken, wenn auch angemessen untergeordneten Abseiten. Am sechsten Pfeiler, von Osten gerechnet, ist die Gränze zwischen Chor und Langhaus. Dieselbe wird auch durch die von da ab beginnenden weiteren Abstände der Pfeiler, also auch der Gewölbe, bemerklich. Die Scheitelhöhe der Gewölbe, die sich auf 96 Fuß beläuft, steht in harmonischem Verhältniß zur Breite des Schiffes, so wie zur Länge der Kirche, die ungefähr 250 Fuß beträgt. Die Pfeilerbildung ist der des Schweriner Doms nahe verwandt; viereckig, an den Ecken auf kurzer Abschrägung eine Halbsäule, wie dort. Für die Scheidbögen, die durch Rundstäbe gegliedert werden, sind als Stützen Säulenbündel, deren einzelne Glieder den birnenförmigen Durchschnitt haben, vorgelegt. Sie gehen durch Vermittelung eines Kapitäles, das als Kämpfergesims sich um die übrige Masse des Pfeilers fortsetzt, in den Bogen über. Ebenso sind die aus fünf Stäbchen gebündelten Dienste für die Rippen des Kreuzgewölbes

des Mittelschiffes — denn die ganze Kirche ist noch frei von den complicirteren Gewölbconstructionen der spätern Zeit — gebildet. An den drei östlichsten Pfeilerpaaren steigen sie bis zur Erde nieder; an den übrigen schließen sie, etwa 14—16 Fuß vom Boden, mit Durchschneidung des stark profilirten Arkadensimses, in einer Konsole. Diese, so wie die Kapitäle der sämmtlichen Dienste, sind aus einer Kalkmasse geformt und zeigen gothisches Laubwerk verschiedenster Art in jener edelsten, lautersten Stylvollendung, die, ebenso fern von Dürftigkeit und Magerkeit, wie von Ueppigkeit oder anderer Manierirtheit der folgenden Zeit, die zarteste Nachahmung der besten Naturformen an den Tag legt. Diese Arbeiten stehen, wie es scheint, in Mecklenburg in dieser Vollendung vereinzelt da. Die Anlage der oberen Fenster weicht von der in den bisher betrachteten Kirchen angetroffenen wesentlich ab. Während nämlich in jenen die Fenster durch blindes Stabwerk noch bis auf den Arkadensims hinabgeführt werden, schließen sie hier gänzlich in dem ihnen zur Basis dienenden Simse, der die Kapitäle der oberen Dienste verbindet. Somit entstand zwischen diesem und dem unteren Arkadensims eine leere Wandfläche, von deren früherer Ausschmückung uns keine Spur geblieben, da man leider bei der Restauration diese Partie weiß gestrichen und durch grün aufgemalte scheinbare Galerien zu beleben gesucht hat. Die Fensterleibungen sind reich und gut profilirt, die Rippen als Rundstäbe behandelt; auch die Fenster der Seitenschiffe haben Wandsimse zur Basis. Von prächtigem Effekt ist das große Fenster der westlichen Schlußmauer. In einigen Fenstern sind schöne Glasmalereien erhalten, die in sanften Farbentönen teppichartig durchgeführt sind. Sämmtliche Pfeiler haben dieselben kräftig und reich gebildeten Basen.

Eigenthümlich ist die Anlage des Kreuzschiffes, das in gleicher Höhe mit dem Mittelschiff in jedem Flügel vier Kreuzgewölbe hat, die wie an der Marienkirche zu Wismar sich in der Mitte auf einen sehr schlanken achteckigen Pfeiler stützen. Derselbe liegt in der Flucht des fünften Arkadenpfeilers, so daß gleich hinter dem Querschiff auch das Schiff mit seinen weiteren Pfeilerabständen beginnt. Wie in der Marienkirche zu Wismar gerade dieser Pfeiler

Spuren alter Wandmalereien bewahrte, so, nur in andrer und ausgedehnterer Weise, auch hier. Die ganzen Pfeiler sind bis zu ihrem Kämpfer mit Mustern bemalt, bei deren Zeichnung die Form und Größe der Ziegelsteine maaßgebend war. Die angewandten Farben sind Roth in mehreren Abstufungen, Grün, Schwarz, und als trennendes Glied Weiß. Diese architektonische Bemalung macht einen bewundernswürdig schönen, einfach edlen und harmonischen Effekt. An diese kühnen, majestätischen Pfeiler knüpft sich eine Volkssage, nach welcher Peter Wise (Weise, Sapiens) dieselben „ohne Loth und Richtmaaß" aufgeführt haben soll, — eine Sage, die wenigstens beweist, daß auch dem schlichten Sinne des Volks diese Pfeiler als etwas Wunderwürdiges erschienen.

Gibt es an einem Bauwerke so edler Vollendung einen Fehler, so muß man als solchen die Maskirung des Kreuzschiffes betrachten, welches solchergestalt der Gesammtwirkung des Innern sich entzieht, und zwar in einer unschönen Weise. Um nämlich die Oeffnung des Kreuzarmes zu verdecken, hat man auch die mit demselben in einer Flucht liegenden Arkadenpfeiler durch Scheidbögen verbunden, welche ein nach oben horizontal abgeschlossenes Mauerstück tragen. Da aber die Bögen niedrigere Scheitel haben als die übrigen Scheidbögen, und da die obere Gränzlinie der auf ihnen ruhenden Wandflächen weder mit dem Arkadensims noch dem oberen Sims in einer Linie liegt, so entsteht hier eine Unterbrechung der sonst so lauteren Linien. Was bei der hohen Vollendung des Innern sodann seltsam am Aeußern auffällt, das ist dieselbe unschöne Art der gemeinsamen Dachbedeckung des Kapellenkranzes. Sehen wir indeß von diesen Vorwürfen ab und fassen vornehmlich das Innere in's Auge; denn das ist bei den strengeren Cisterziensern nothwendig, die, da sie in ihren Kirchenanlagen den äußeren Schmuck und Prunk zu vermeiden gezwungen waren, zur Ausbildung der mehr innerlichen Seite getrieben wurden und darin oft Bewundernswerthes leisteten. Die Kirche zu Doberan bezeichnet für den norddeutschen Ziegelbau gerade den Punkt der zartesten Blüthe; Alles bis in's kleinste Detail ist von reinster Formvollendung, von edler Durchführung, das zu Starre, Herbe der ersten Stufe ist über-

wunden; aber die üppig überschwellende Fülle einer folgenden Epoche ist noch nicht hereingebrochen: mit einem Worte, diese schöne Kirche repräsentirt eine jener Kunststufen, die zu edel vollendet, zu maaßvoll und harmonieerfüllt sind, um lange das bleiben zu können, was sie sind.

Daß der gegenwärtige Bau derselbe ist, der am 4. Juni 1368 durch Bischof Friedrich II von Schwerin eingeweiht wurde [1]), leidet keinen Zweifel. Nicht minder gewiß ist, daß der Bau einer so großen und reich ausgeführten Anlage eine lange Reihe von Jahren umfaßt haben muß. Wir wissen, daß die Klostergebäude 1291 durch Brand verzehrt wurden [2]). Wahrscheinlich hat man nach der Vollendung des hierdurch hervorgerufenen Neubaues des Klosters auch die Kirche, die wohl durch den Brand beschädigt sein mochte, wenngleich sie wohl keinenfalls so viel gelitten, daß der Gottesdienst dadurch eine Störung erfahren hätte, neu und prachtvoller umzubauen beschlossen. Der Beginn des Kirchenbaues dürfte sonach in das erste Decennium des 14. Jahrhunderts fallen. Daß man dabei allmählich zu Werke ging und nach und nach jeden einzelnen Theil der alten Kirche niederriß, um einen neuen an seine Stelle zu setzen, ist nach der Art, wie das Mittelalter dergleichen Bauten ausführte, wahrscheinlich. Wenn jedoch aus den in der Kirche liegenden Grabsteinen mecklenburgischer Herzoge geschlossen werden soll, daß schon im 13. Jahrhundert die fürstliche Begräbnißstätte im nördlichen Kreuzschiffe gewesen, also die gegenwärtige Kirche dem Mauerwerke nach bereits in demselben Jahrhundert vollendet worden sei, so dürfen wir den ersten Theil dieser Folgerung zugeben, ohne dadurch die Richtigkeit des zweiten Theiles mit einzuräumen. Denn bei dem Umbau der Kirche war es leicht und lag wohl in der Natur der Sache, jene Leichensteine und die sie umgebenden Reliefziegel des Fußbodens unberührt zu bewahren.

Reich ist die Kirche an Denkmälern historischer Bedeutung: blos die Grabsteine schon bilden eine Fundgrube für mecklenburgische

---

[1]) Die Weihungsurkunde in den Jahrbüchern. IX. S. 297 ff.

[2]) Jahrb. II. S. 28.

Geschichte. Ich hebe indeß nur hervor, was von kunstgeschichtlichem Interesse ist. Vor allem sind die vollständig erhaltenen, nur hin und wieder löblich restaurirten zwei Reihen geschnitzter Chorstühle beachtenswerth. An den Seitenwänden jeder Reihe befinden sich symbolische Darstellungen geschnitzt: die eine zeigt eine in trefflicher Art ausgeführte Rebe, an der sich ein zartes Epheupflänzchen heraufrankt, offenbar eine Hindeutung auf das Verhältniß des Menschen zum Erlöser, das oben durch den Pelikan im Neste noch einmal ausgesprochen ist; an der andern die humoristische Darstellung eines Mönches, den der Teufel verlocken will. Beide tragen Spruchbänder. Der Teufel: „Quid facis hic, frater, vade mecum.“ Der Mönch dagegen: „Nil in me reperies mali, cruenta bestia.“ Die Baldachine der Stühle sind mit den reizendsten Rosetten aus durchbrochnem Schnitzwerk geschmückt, jede Rosette in einem andern Muster, so daß man eine schönere Auswahl zum Studium von dergleichen Arbeiten gar nicht wünschen kann. Ferner findet man hier die beiden alten Hochaltäre erhalten: den einen im hohen Chore; den andern, wie unzweifelhaft aus seiner ganzen Anlage hervorgeht, der alte Laienaltar, der auf der Gränze zwischen Chor und Schiff stand, jetzt an der Westseite des letztern. Der Altar im hohen Chore ist, wie in guter gothischer Zeit durchweg gebräuchlich war, gleich dem andern ein Holzschnitzwerk. In der Mitte hat er eine offne Bogenarchitektur von zierlichen Säulchen mit reich durchbrochnem Maaßwerk und ähnlich geschmückten Spitzgiebelchen, an denen die Bossen durch sehr fein stylisirte gothische Blätter gebildet werden. Die Flügel enthalten drei Reihen von Statuetten: unten die Apostel und der h. Benedikt, als Stifter des Ordens, dem auch die Cisterzienser angehörten, und S. Georg. In der obern Reihe in kleinen zierlichen Darstellungen die Freuden und die Schmerzen Maria's, zu denen in der Mittelreihe ähnliche Darstellungen aus dem alten Testamente die im Mittelalter beliebten Parallelen bilden. Die Mitte des Altars nimmt die Krönung der h. Jungfrau ein. Der Hochaltar ist also ein Marienaltar; denn die Cisterzienser jener Zeit, so weit mir bekannt ist, stifteten alle ihre Kirchen in honorem beatae Mariae virginis. Der Laien-

altar hat auf beiden Seiten bildliche Darstellungen in ähnlicher Weise und in ähnlich reicher architektonischer Umrahmung wie der erstere. Auch seine Figuren haben eine Beziehung zur Maria: denn auf der einen Seite enthält die Mitte den Baum des Paradieses sammt der Schlange mit gekröntem Menschenantlitz und den Moment der Verführung Adams durch die Eva. Dieser ersten Stamm-Mutter des Menschengeschlechtes, durch welche „die Sünde in die Welt gekommen," ist Maria als zweite Mutter der Menschheit entgegengesetzt, von welcher Der ausgegangen, der die Welt „von der Sünde erlöset." Die übrigen Flächen sind durch die Momente der Passion Christi ausgefüllt, so daß in der dramatisch lebendigen Art des Mittelalters dem Auge des Beschauers der Sündenfall und das hohe und leidenvolle Erlösungswerk in Einem Blick vorgeführt wurde. Die Figürchen von Adam und Eva sind nackt; die Decenz unsrer Tage — auch eine leidige Folge des Sündenfalles, der bekanntlich unsern armen Voreltern erst die Augen für ihr Nacktsein öffnete, — hat ihnen in Gestalt eines Stückes von dem alten Schnitzwerk unschöne Feigenblätter aufgenagelt. Die andere stark beschädigte Seite des Altares zeigt die Jugendgeschichte des Herrn. Die Figürchen haben jenen schlichten anmuthigen, mitunter an's Leere streifenden Ausdruck, jene weiche Behandlungsweise, jenen einfach edlen Fluß der Gewandlinien, wie ihn die alte Kölner Malerschule zu Anfang des 15. Jahrhunderts, wie ihn überhaupt die Blüthezeit des germanischen Styles zeigt. Der ganze Altar wird überragt durch ein colossales Crucifix aus Holz, dessen Balken mit reich gearbeiteten gothischen Giebelblumen besetzt sind; die andere Seite enthält statt des Christusbildes wieder die Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde. Aehnliche Crucifixe, die aber dann auf beiden Seiten den Gekreuzigten zeigen, fand ich auch in der Marien- und der Georgenkirche zu Wismar. Diese waren ehemals schwebend auf der Gränze zwischen Chor und Schiff, meistentheils auf dem Laienaltare angebracht. Vortrefflich fügen sich solche Altarwerke dem ganzen architektonischen Organismus an: durch das Crucifix zu großartiger Wirkung erhoben, schaden sie zugleich nicht in der Weise jener übertrieben großen, oft mit zwei-

fach gedoppelten Flügelthüren versehenen Altäre, wie sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufkamen, dem Eindruck der Architektur. Die Figuren des letztgenannten Altares haben noch die alte Bemalung mit überwiegender Anwendung von Vergoldung; die des Hochaltares sind nach Art der alten Muster restaurirt.

Noch enthält der Chor nebst den Kapellen desselben eine Menge von zierlichen Tabernakeln, Sakramentarien, Wandschreinen, Reliquienbehältern, so wie eine große Anzahl alter Seitenaltäre, theils mit Schnitzwerk, theils mit gemalten Tafeln ausgestattet, die aber vielfach beschädigt sind. Unter ihnen ist ein gemalter Altar in einer südlichen Kapelle wegen des eigenthümlichen Inhalts seiner Darstellung bemerkenswerth. Er zeigt nämlich denselben Gegenstand, den der Reliefaltar von Tribsees in Pommern enthält: das Wort Gottes als Korn von den vier Evangelisten in eine Mühle geschüttet, an deren Welle die zwölf Apostel eifrig drehen. Das unten herauskommende Wort (mit dem Spruche „et verbum caro factum est" etc.) wird in einem Kelch aufgefangen, den ein Papst, ein Cardinal, ein Erzbischof und ein Bischof halten. An jeder Seite kniet noch ein Mönch mit Spruchbändern, deren Inhalt sich ebenfalls auf die Gesammtdarstellung bezieht. Wahrscheinlich zwei Doberaner Klosterbrüder, und ohne Zweifel die Maler des Bildes. Hinter den Mönchen knieen noch mehrere weltliche Personen, so daß das Bild zugleich die Stufenleiter der ganzen Kirchengemeinschaft vorstellt. Oben in der einen Ecke die Himmelskönigin; der Mond ist ihr Schemel, die Sonne ihr Gewand, die Sterne zieren die Spitzen ihrer Krone. Es ist etwas Handwerkliches in der Vortragsweise, wie es den meisten Hervorbringungen jener Zeit eigenthümlich ist; auch die etwas derbe Art der Allegorisirung stimmt zu demselben Zeitcharakter. Gleichwohl sieht man, daß die Typen des germanischen Styles schon ausgebildet sind, und ein bestimmtes Einwirken der kölnischen Schule, wenn auch sehr conventionell aufgenommen, zeigt sich in allen Stücken, namentlich in jenem charakteristischen Merkmal der nicht in einer Linie, sondern in divergirenden Linien liegenden Augen (der Gegensatz der mongolischen Augen, die convergirend sind). Dies Alles weist auf die erste Hälfte des 15. Jahr-

hunderts, eine Annahme, die noch bestimmter normirt wird durch eine Vermuthung, die Lisch (Jahrb. IX. S. 424) ausgesprochen hat. In der andern obern Ecke des Bildes, gegenüber der Maria, sind zwei kleine Figürchen gemalt: eine mit buntem Gewand und Schleier umhüllte Frauengestalt, welche die Hand einem bärtigen mit Krone und rothem Mantel bekleideten Manne auf die Schulter legt, während sie mit der Rechten auf den Mittelpunkt des Bildes zeigt. Die Vermuthung, daß hiermit der mecklenburgische Herzog Albrecht, König von Schweden, gemeint sei, zu dessen Gedächtniß seine Wittwe Agnes diesen Altar gestiftet habe, ist mir wahrscheinlich. Da der König 1412, seine Gemahlin 1434 starb, so wäre die Entstehungszeit des Altares noch genauer festgestellt.

Beim Scheiden aus der Kirche fielen mir die komischen Grabschriften an den Außenseiten der zwischen Chor und Abseiten angeordneten Brustwehr in's Auge. Sie sind ein charakteristischer Beleg für die naive Derbheit früherer Zeiten, und mögen als Beiträge zur Kulturgeschichte erwähnt werden, obwohl die Auffrischung der Buchstaben den Schluß auf das eigentliche Alter dieser seltsamen Documente unmöglich gemacht hat. Die eine lautet:

„Hier rauhet Ahlke, Ahlke Pott;
Bewahr my lese Herre Gott,
Als ick dy wull bewahren,
Wenn du wärst Ahlke Ahlke Pott
Und ick wär leve Herre Gott."

Die andere, derbere, findet sich in einer nördlichen Seitenkapelle:

„Wiek, düvel, wyck; wiek wyt van my;
Ick scheer my nich en Haar üm dy,
Ick bün ein Mekelbörgsch eddelmann,
Wat geit dy düvel myn supen an?
Ick sup mit mynen Herrn Jesus Christ,
Wenn du düvel ewig dörsten müst,
Un drink met öm söet Kolleschal,
Wenn du sittst in der Höllen qual.
Drüm rahd ick: wyk, lop, rönn un gah,
Esst by dem düvel ick toschlah."

Noch ist eine draußen in der Nähe des nördlichen Kreuzflügels freiliegende kleine zierliche achteckige Kapelle zu erwähnen. Es ist die Kapelle des in Doberan ehemals verehrten „heiligen Blutes;" ein von einfach wechselnden Schichten rother und schwarzglasirter, unten grünglasirter, Steine aufgeführter Bau. Die Ecken sind durch Rundstäbe gebildet, um welche die schön profilirten Simse sich fortsetzen; sieben Seiten haben ein schmales Fenster, im beginnenden Spitzbogen geschlossen, von einem Rundstab eingefaßt, in der achten Seite liegt die Thür mit horizontalem Sturz, über ihr eine Rosette von reliefartig aufgelegten Formsteinen. Der Bogensims ist von zierlicher rundbogiger Kleeblattform, d. h. jeder Bogen besteht aus drei zusammengesetzten Kreissegmenten. Ueber dem Fries ist noch eine kurze Mauererhöhung angebracht, durch dreieckige vertiefte Felder detaillirt, auf welche sich das stumpfe achtseitige Pyramidendach setzt. Die innere Beschaffenheit des anmuthigen Gebäudes konnte ich nicht untersuchen; nur durch die der Fenster beraubten Oeffnungen sah ich, daß die Gewölbrippen auf Kragsteinen ruhen. Möglich, daß wir hier den Bau vor Augen haben, von dessen Einweihung im Jahre 1248 eine Urkunde (in Westph. Mon. III, S. 1491, vgl. Jahrbücher IX, 412) berichtet: die Formen wenigstens sind die einer zierlichen Uebergangszeit. Möglich aber auch, daß man die Kapelle in viel späterer Periode mit Nachahmung der früheren Formen umgebaut hat. Ein herannahender Regen verhinderte mich an der weitern Untersuchung, so wie an dem beabsichtigten Gange zu der Kapelle in Althof. Ich mußte dem zwei Meilen entfernten Rostock zueilen, wo ich gegen Abend in Begleitung eines gelinden Regens eintraf.

Rostock.

Diese alte mächtige Handelsstadt war mir aus dem Merian wohl bekannt. Ich erinnerte mich, dort eine Abbildung gesehen zu haben, die von der Seite des Flusses her genommen ist: im Vor-

dergrunde die breite Warne, die eigentlich mehr ein Meeresarm ist und gleich oberhalb der Stadt sich in ein enges Bette zusammenzieht. Ein Gewimmel von Schiffen füllte den Hafen, und hinter demselben überragte den Mastenwald ein zweiter Wald von stattlichen Wall- und Kirchenthürmen. Den Hafendamm belebte vielfach geschäftiges Treiben von Schiffern, Kaufleuten und Lustwandlern in der reichen Tracht der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Mir zeigte sich indeß die Stadt zuerst von der Landseite. Auch hier bietet sie noch jetzt ein Bild tüchtiger Bürgerkraft. Aus hügeligem Grunde erheben in malerischen Gruppirungen sich ihre Häusermassen, aus denen mehrere hohe Kirchthürme hervorragen; der schlanke Helm zur Linken gibt durch seine Nebelumhüllung einen Maaßstab für die beträchtliche Ausdehnung der Stadt. Zur Seite erfaßt das Auge noch einen Streifen der Warne, die von zahlreichen Schiffen bedeckt ist. Das Thor, durch welches man hier von Westen her eintritt, ist noch ein Rest alter Macht und Größe. Ein hoch aufsteigender viereckiger Thurm, dessen Mauermassen mit spätgothischen Verzierungen geschmückt und durch ein Kreuzdach geschlossen sind, wetteifert mit den Kirchenthürmen der Stadt. Die angeklebten modern-gothischen Zollhäuschen sind neben dem solid massenhaften Thorbau nur Nürnberger Spielzeugwaare. Die Hauptstraße durchschneidet der Länge nach die Stadt, welche eine im Vergleich zur Längenrichtung unbedeutende Breite hat; die Straße läuft parallel mit der Warne, zu welcher eine Menge kurzer Querstraßen hinabführen. Ganz ähnlich ist u. A. die Anlage von Köln, das in seiner Hochstraße die Hauptpulsader besitzt, die durch Querarme mit dem Rhein in Verbindung steht. Und wiederum ähnlich so vielen andern Städten hat auch Rostock sich von Osten nach Westen zu ausgebreitet. Der älteste Stadttheil liegt auf einer ziemlichen Erhöhung im Osten und enthält als Mittelpunkt die Petri-Kirche. Die Gränze dieser Altstadt gegen die neueren Theile wird noch jetzt durch einen in die Warne hinabführenden Canal deutlich bezeichnet. Indeß gehören sämmtliche Erweiterungen der Stadt einer verhältnißmäßig frühen Zeit an. Die Gründung der Altstadt fällt in's Jahr 1218 (22. Juni). Bald nahm die Stadt, unterstützt besonders durch die

günstige Seelage und den trefflichen Hafen zu. Doch erhob sie sich erst seit dem Brande 1262, besonders im Laufe des 14. Jahrhunderts zu höchster Blüthe. Schon im Beginne dieses Jahrhunderts (1310) treffen wir sie als Verbündete der Stadt Wismar im Streit gegen den Fürsten Heinrich II, dem die Wismaraner die Feier der Vermählung seiner Tochter in ihrer Stadt verweigert hatten, und bereits im Jahre 1419 erhielt Rostock seine Universität. Gleich der Nachbarstadt Wismar wachte Rostock fortwährend eifersüchtig über seine Unabhängigkeit und Freiheit; gleich jener duldete es keine befestigte Fürstenburg auf seinem Gebiet oder gar in seinen Ringmauern, und die Landesherren mußten sich dort sowohl wie hier mit einem einfachen Hofe begnügen.

Rostocks Straßen tragen mehr als die Wismars noch jetzt einen Stempel der ehemaligen Macht und Würde. Eine reiche Anzahl trefflicher, zierlich geschmückter Privathäuser hat sich erhalten. Diese Gebäude haben große Aehnlichkeit mit den Wismar'schen; doch scheinen sie sich vor diesen durch größere Schlankheit der Verhältnisse auszuzeichnen. Im Uebrigen haben sie eine Façaden- und Giebeleintheilung wie jene: spitzbogige Mauerblenden, in denen die Fenster angebracht sind: unten meistens drei solcher Blenden für die Thür und zwei Fenster; reich profilirte Wandpfeiler; abgetreppte Giebel, manchmal mit Zinnenbekrönung; bisweilen steigen die Wandpfeiler als Fialen auf und haben Spitzgiebelchen mit zierlichen Rosetten zwischen sich. Meistens findet sich als Gränze des Giebels ein Fries aus gebrannten Steinen. Einmal kommt statt dessen eine galerieartig angebrachte Reihe kleiner Spitzbogenfenster vor. Das Material besteht bisweilen aus bloßen rothen Ziegelsteinen; doch finden sich manche Muster, die horizontale Lagen verschiedenartiger Steine haben: entweder rothe mit hellgelbglasirten; oder gelbe mit schwarzen; oder schwarze mit rothen wechselnd, so daß eine splendide Anwendung glasirter Steine, ein großer Sinn für bunten Farbenschmuck und lebendigen Wechsel ersichtlich ist. Eine hervorragende Zierde der Stadt und des schönen großen, im regelmäßigen Viereck angelegten Marktplatzes muß das Rathhaus ehedem gewesen sein. Seine sieben Spitzthürmchen (das Lübecker

Rathhaus hat, irre ich nicht, nur fünf ähnliche), zwischen denen früher ohne Zweifel Giebel angeordnet waren, schauen noch eben über die nüchterne Rococo-Façade hinweg, die man dem Gebäude vorgeklebt, und mit der sie den grauen Oelfarbenanstrich theilen müssen. Mit einem Freunde bestieg ich das oberste Stockwerk eines der nah gelegenen Häuser, um einen Ueberblick über die Stadt zu gewinnen. Da gewahrte ich denn an den durch die Façade bedeckten Stellen der alten Rathhausfaçade noch den schönen alten Rohbau, so daß wahrscheinlich die alte Façade ganz unangetastet hinter ihrer unschönen Maske verborgen ist. Ich wünschte dem wackern Bau von Herzen eine Demaskirung. Herrlich war übrigens von oben die Rundsicht auf die in großer Ausdehnung sich hinziehende Stadt mit der Menge ihrer hohen Giebelhäuser, dem malerischen Wechsel ihres Terrains, der reizenden Gruppirung der Baumassen, dem gewaltigen Körper der nahen Marienkirche und den durch stattliche Thurmanlagen ausgezeichneten drei übrigen Kirchen, der breiten blauen Wassermasse mit ihrem Mastenwalde und den fernher nahenden Segeln, und endlich am Horizonte der schimmernde Streifen der See mit den leuchtenden Punkten der Schiffe. Eigenthümlich, nicht minder zweckmäßig als malerisch wirkend ist die Anlage der Straßen an und für sich, die — wenigstens die hauptsächlichsten derselben — eine für das Mittelalter ungewöhnliche Breite haben. Der mittlere Fahrweg wird beiderseits durch die Rinnsteine begränzt, an deren andrer Seite in terrassenförmiger Erhöhung das Trottoir oder der Bürgersteig sich hinzieht. Wieder um mehrere Stufen über dieses erhaben, schließt sich noch ein mit breiten Steinplatten belegter Raum unmittelbar vor den Häusern an, der oft durch eiserne Gitter abgeschlossen und mit Bänken versehen einen schicklichen Platz zu behaglichem Zusammensein und traulichem Geplauder abgibt und von seiner Lage den Namen „dat Vör-de-Döhr" führt. Dies Ansteigen des Terrains nach beiden Seiten, zweckmäßig wie es ist für Erhaltung von Reinlichkeit und Trockenheit, verleiht den Straßen etwas ungemein Großes, Imponirendes und läßt die Häuser stattlicher, schlanker erscheinen. Doch nun genug hiervon: wenden wir uns zu den Kirchen.

Die Petrikirche,

im östlichsten, ältesten Theile der Stadt am Altmarkt gelegen, zeigt in ihrer einfachen, schmucklosen Anlage eine Auffassung der architektonischen Grundverhältnisse, die von denen der bisher betrachteten mecklenburgischen Kirchen wesentlich abweicht. Verfolgten jene vorwiegend die Höhenrichtung, die bisweilen sogar durch ihre Einseitigkeit das Ganze zerstörte, so wiegt in dieser die Breitenrichtung vor. Das Mittelschiff, nicht so beträchtlich über die Abseiten sich erhebend, bietet nur Raum für kleine Fenster, die durch blindes Stabwerk nach unten zu fortgesetzt werden; die Seitenschiffe haben etwa zwei Drittel der Breite des mittleren. Selbst die Fenster theilen diese Breitenrichtung, indem sie, mit Ausschluß der Chorfenster, viertheilig statt dreitheilig sind. Querschiffanlage und Kapellenkranz fehlen, der Chor schließt einfach in drei Seiten des Achtecks, und die Seitenschiffe enden in einer geraden Wand. Auch die Längenrichtung der Kirche, die außer dem Polygon des Chores nur vier Gewölbjoche hat, ist untergeordnet. Dagegen ist die Spannweite der Arkadenbögen ziemlich beträchtlich. Die schlanken Arkadenpfeiler sind achteckig, an ihren vier Hauptflächen Bündelsäulchen vorgelegt, die theils als Gliederungen des Scheidbogens sich fortsetzen, theils als Gewölbdienste aufsteigen. Sämmtliche Gewölbe sind einfache Kreuzgewölbe mit Rippen. Eigenthümlich ist die Anlage der Strebepfeiler, in sofern dieselben sowohl im Mittelschiff als in den Seitenschiffen großentheils nach innen vortreten, mit Bündelsäulchen versehen und durch einen Rundstab abgeeckt sind. Indem man hierdurch große Fensternischen erhielt, ordnete man im Mittelschiff und in den Abseiten an den Wänden Galerieen an, die durch eine Durchbrechung der als Wandpfeiler vortretenden Streben zugänglich gemacht werden: eine Anordnung, die durch reichen Wechsel von Massen und aufwärts steigenden Gliedern eine günstige, malerische Wirkung mit sich bringt. Die Kämpfer und Kapitäle sind schlicht glockenförmig gebildet, die schrägen Seiten der Scheidbögen durch wechselweis angebrachte rundstabige und ausgeeckte Profile in etwas stumpfer Weise detaillirt. Die ganze Anlage zeigt somit, so

bescheiden immer sie ist, ein Streben nach harmonischer Durchbildung, das theilweise zu günstigen Ergebnissen geführt hat.

Ziemlich roh ist dagegen das Aeußere. Rothe Ziegelsteine bilden das Material, nur an den östlichen Theilen zeigen die Ecken und Fenstereinfassungen Verzahnungen von gelb glasirten Steinen, während an den östlichen Theilen einige schwarz glasirte bemerkt werden. Das Mittelschiff tritt kaum über das unschöner Weise sehr hoch hinaufgeführte Dach der breiten Abseite hervor. Fenster und Portale zeigen reiche Profilirungen runder und birnenförmiger Glieder, letztere an den äußeren Ecken. Der viereckige Thurm von bedeutenden Dimensionen hat einen sehr schlanken, hohen, achteckigen Helm von Holz.

Von historischen Notizen über diese Kirche ist mir Nichts bekannt geworden, außer daß die erste Petrikirche im Jahre 1166 erbaut worden, und daß 1543 der Blitz das Dach des Thurmes zerstörte. Das gegenwärtig vorhandene ist ohne Zweifel das nach jenem Unfall wieder aufgeführte. Die Kirche dagegen wird der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören. Es ist recht sehr zu bedauern, daß die Schätze, welche das Stadtarchiv enthält, noch immer ungehoben liegen und vergeblich bis jetzt eines Förderers harren. Sicher sind dort noch wichtige Dokumente für die Stadtgeschichte, sowie für die Geschichte ihrer Kunstwerke verborgen.

Die Jakobikirche,

am westlichen Ende der Stadt, ist in ihrer Anlage der eben beschriebenen nahe verwandt, nur reicher und harmonischer durchgebildet. Alle Verhältnisse haben Aehnlichkeit mit denen jener Kirche, nur sind sie hier zugleich breiter und doch, vermöge der besondern Zierlichkeit der Stützen, luftiger als dort. Die Pfeiler nämlich, deren fünf Paare die Abseiten von dem höheren Mittelschiff trennen, haben ein sehr elegantes Profil. Das Achteck bildet ihre Grundlage, modificirt jedoch theils an den Ecken durch eine starke Einkehlung, theils an den Flächen durch Vorlage eines gebündelten Dienstes von edler gothischer Formation. Wäre diese Bildung durchweg beobachtet, so ließe das Innere an reichem, wechselvoll bewegtem

Ausdruck kaum Etwas zu wünschen: so aber sind an den meisten Pfeilern die nach den Nebenschiffen oder dem Nachbarpfeiler gekehrten Seiten in plumper Weise halbkreisartig oder blos dreieckig (aus dem Achteck) gebildet; ja es scheint mehrfach, namentlich an der südlichen Reihe, als ob dies ein späterer Verstärkungszusatz sei. Die Fenster des Mittelschiffes sind wegen des hoch hinaufsteigenden Daches der breiten Abseiten nur sehr kurz, an der Nordseite sogar blind; allein dafür ist die Wand zwischen ihnen und dem Arkadensims auf's Schönste belebt durch eine in flachem Relief ausgeführte blinde Galerie von Spitzgiebelchen mit Bossen und Kreuzblumen und zierlichen Rosetten (wie man es in Doberan bei der Restauration durch Aufmalung nachgeahmt hat). Freilich ist eine solche Scheingalerie ein Nothbehelf zur Ausgleichung eines durch die große Breite der Seitenschiffe und die steilen Dächer derselben herbeigeführten Mißverhältnisses: doch ist diese Ausgleichung von malerischer Wirkung. In den Wänden der Abseiten finden sich ähnlich angeordnete Galerieen oder Umgänge, wie in der Petrikirche. Die mit denselben verbundenen Wandpfeiler sind nach demselben Muster angelegt. Abweichend dagegen von jener Kirche ist hier die Anlage des Chores, der polygon geschlossen ist, während die Nebenschiffe in drei aus dem Achteck construirten Seiten enden. Doch zeigt das Gewölbe, in den übrigen Theilen der Kirche ein Kreuzgewölbe, hier eine Andeutung des achteckigen Schlusses. Die Schlußsteine der Gewölbe sind sämmtlich durch reiche Rosetten geschmückt, die Gewölbkappen haben Sterne, wie in den meisten Kirchen hier zu Lande, und die Kapitäle der Dienste sind belebt durch gothisches Blattwerk, doch in nüchterner Behandlung.

Das Aeußere ist wenig bedeutsam, einfarbig aus rothen Ziegeln aufgeführt. Die Steine des Chores haben ein dunkleres, satteres Roth als die des Schiffes. Wahrscheinlich liegt zwischen der Erbauung beider Theile eine kurze Zwischenzeit. Der Thurm, ebenfalls in bedeutender Masse und Höhe viereckig aufsteigend, verräth durch die reiche dekorative Anwendung schwarz glasirter Formsteine zu Friesen eine spätere Entstehungszeit; sein Helm, hoch und schlank aufsteigend, zeigt die geschweiften Linien der Zopfperiode. In Lin-

denb. Chron. Rostoch. lib. 5 cap. 6 liest man die Nachricht, daß der Thurm der Jakobskirche 1465 „heruntergefallen" sei, und daß man im folgenden Jahre den Neubau begonnen, aber „wegen vielfältiger innerer Unruhen nach vielen Jahren erst völlig zum Stande gebracht habe." Ob man diese Nachricht blos auf den Helm des Thurmes beziehen soll, wie mir wahrscheinlich dünkt, steht dahin: jedenfalls aber wird das Mauerwerk des Thurmes nicht vor dem 15. Jahrhundert ausgeführt sein, während die Kirche noch dem 14. Jahrhundert angehört.

Die Nicolaikirche

zeigt eine von den vorigen abweichende Anlage, insofern ihre drei Schiffe gleich hoch und fast gleich breit sind. Aber auch in andrer Hinsicht ergeben sich noch manche Verschiedenheiten. So haben die Pfeiler (vier Paare sind vorhanden), während alle bisher betrachteten Kirchen in Mecklenburg vier- oder achteckige Pfeiler besitzen, die runde Grundform mit acht als Diensten vorgelegten Dreiviertelssäulen, die sämmtlich gleich stark sind und nur dadurch sich unterscheiden, daß die für die Kreuzrippen bestimmten oben in einer Console enden. Nur das westlichste Pfeilerpaar ist achteckig, rührt also vielleicht von einem Restaurationsbau aus späterer Zeit. Die Höhe der Schiffe ist gering, die Pfeilerabstände sind bedeutend, die Gewölbe des Mittelschiffes scheinen quadratisch. Kapitäle und Kämpfer sind einfach glockenförmig, gut profilirt und die Kapitäle der Hauptdienste („alten" Dienste) haben gothisches Laubwerk. Der Chor ist niedriger als das Schiff und gleich dem der Jakobikirche geradlinig geschlossen, mit drei Fenstern in der Schlußwand.

Auch hier ist das Aeußere roh, das Material ebenfalls rother Ziegelstein, nur an den Ecken finden sich hin und wieder wie an der Petrikirche Verzahnungen von gelbglasirten Steinen. Die Fenster sind breit mit rechtwinkliger Leibung. Im Westen erhebt sich ein mächtiger viereckiger Thurm mit reich gegliedertem Portal. Auf der östlichen Spitze des Chordaches sitzt ein Dachreiter.

Die Gesammtanlage der Kirche, die gleich hohen Schiffe, besonders auch die Rundpfeiler, Eigenthümlichkeiten, die den Kirchen

des benachbarten Pommern, nach Kugler's Angabe, vorwiegend im 13. Jahrhundert zukommen, veranlassen mich zu der Annahme, daß die Nicolaikirche der Zeit um 1300 angehört. Dahin scheint auch der eigenthümlich roh und einfach gebildete Dachfries, der aus mehreren Schichten von Ziegelsteinen besteht, zu deuten. Eine Nachricht in Lindenb. Chron. Rostoch. scheint dies ebenfalls zu bestätigen, da es dort heißt, daß der Thurm im Jahre 1312 begonnen worden sei.

Auch in dieser Kirche findet sich ein großes schönes Kruzifix, wie jenes in Doberan und das Wismar'sche; außerdem ein alter Holzschnitzaltar aus der Zeit um 1400; viele kleine Figürchen unter Baldachinen einer reichen, brillanten gothischen Architektur, in der Mitte die Kreuzigung, an den Seiten die Apostel und andere Heilige. Die ursprüngliche Vergoldung und Bemalung ist erhalten. Der Styl ist der schlicht germanische, wie er sich in den Schnitzwerken und Malereien jener Zeit ausspricht: die Gewandung in weichen, sanft fließenden Falten, der Ausdruck der etwas dicken Köpfe voll ruhiger Würde. Es ist beachtenswerth, daß die Schnitzwerke in Mecklenburg gleich den pommerschen vorwiegend jener guten Zeit angehören, während die Arbeiten jener Gattung, die sich in Westfalen vorfinden, fast ausschließlich der Spätzeit des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören und das unruhig naturalistische, vielfach manierirte Wesen nachahmen, das durch die niederländische Malerei der Eyck'schen Nachfolger ausgebildet wurde.

Es bleibt nun noch die im Mittelpunkte der Stadt nah am Markte liegende Hauptkirche übrig,

Die Marienkirche.

Während die übrigen Kirchen Rostocks eine in jeder Beziehung selbständige Richtung, gegenüber der uns bereits bekannten Baugruppe, einhalten, folgt diese Kirche in ihrer Anlage den Beispielen Doberans und Wismars. Das Mittelschiff erhebt sich zu der bedeutenden Höhe von 110 Fuß im Scheitel, und die niedrigen Abseiten haben eine entsprechend mächtige Höhenentwickelung. Aber auch hier wirkt dies Verhältniß wie an den Wismarischen Kirchen

nicht harmonisch, hauptsächlich deßhalb, weil das Langhaus so sehr kurz ist. Es besteht aus vier Gewölben außer dem Polygon des Chores und der Vierung, die es mit dem Kreuzschiff bildet. Dieses erstreckt sich in so beträchtlicher Ausdehnung, daß dadurch das Mißverhältniß der Theile noch verstärkt wird; sein nördlicher Flügel hat einen fünfseitig aus dem Zwölfeck construirten Schluß. Der Chor ist dagegen dreiseitig geschlossen und hat die Anlage eines Kapellenkranzes, die wir schon kennen. Die stylistische Behandlung der einzelnen Theile gewährt manche Anhaltspunkte zur Festsetzung der Bauperioden. Sämmtliche Pfeiler der Kirche sind achteckig, von strengen, schwerfälligen Verhältnissen; nur die sechs östlichen Chorpfeiler haben reiche, tüchtige Profilirung, mit Entlehnung, aber Umgestaltung des Motivs von Doberan. Ferner ist zu beachten, daß die Scheidbögen, die sämmtlich eine reiche Gliederung haben, im Schiffe schmaler und dünner als die Pfeiler sind, so daß ein disharmonisches Unterbrechen und Zurücktreten der aufsteigenden Linien stattfindet. Zu diesen Merkmalen füge man noch, daß die Fenster der Chorkapellen und des oberen polygonen Theiles vom Chor gut gegliedert sind, während die übrigen Fenster des Baues die schon mehrfach beobachtete rechtwinklige, undetaillirte Leibung haben, die nur an den Ecken durch ein Rundstäbchen eingefaßt wird: so dürfte sich aus diesen stylistischen Unterschieden herausstellen, daß jene bezeichnete östliche Partie des Chores sammt dem Kapellen-Umgange in einem Zuge ausgeführt worden ist. Nach einer Unterbrechung scheint man dann die Pfeiler des Mittelschiffes bis zu deren Kämpfergesims errichtet und die Abseiten hinzugefügt zu haben, die durchweg mit Kreuzgewölben versehen sind. Dann erst in einem dritten Ansatze führte man die Wände des Mittelschiffes empor, und die Anlage des Kreuzflügels machte, wieder für sich gesondert, den Beschluß. Letzteres schließe ich aus der Verschiedenheit der Wandgliederung in beiden Bautheilen. Das Mittelschiff nämlich, das durchweg Sterngewölbe hat, zeigt dieselbe Verjüngung der Mauermasse oberhalb des Arkadensimses, die wir schon in den andern Kirchen beobachteten. Wandpfeiler treten kräftig hervor und zwar nicht in der gewöhnlichen Zahl, so daß vier Stützpunkte des Ge-

wölbes sich ergeben, sondern in der Art, daß jedes Gewölbe sechs solcher Unterstützungen hat. Dadurch ist auch hier über dem Arkadensimse eine Galerie entstanden. Dagegen haben die beiden Kreuzflügel nur glatte Wandflächen, ohne Galerien und Wandpfeiler; ohne organische Motivirung setzen die Gewölbrippen hier ganz oben auf Konsolen auf. Das Innere ist durchaus schmucklos: nur die Kapitäle in den Seitenschiffen sind durch Blattwerk und Gesichter, letztere von phantastischer, ersteres von nüchterner Bildung, geziert.

Was das Innere über die Entstehungszeit der einzelnen Theile errathen läßt, das erhält nun durch die Betrachtung des Außenbaues seine Bestätigung. Zugleich wird hier sofort die auffallende Kürze der Kirche erklärlich. *Der Kern des westlichen Thurmbaues ist nämlich viel älter als der übrige Bau*, so daß also klar wird, daß man, mit Beibehaltung der Thurmanlage den alten Bau niedergerissen und durch einen neuen ersetzt haben muß. Dies erhält festere historische Beglaubigung durch eine Nachricht in der mehrfach erwähnten Chronik zum Jahre 1398: „Am Tage S. Gregorii oder den 12. Martii ist die vorige Marienkirche zu Rostock niedergerissen und auf jetzige Art zu bauen angefangen." So war man also nach Westen durch die Beibehaltung des vorhandenen Thurmes begränzt, während nach Osten die in der Nähe liegenden Häuser des Marktes ein Ziel setzen. Aus dem folgenden Jahre 1399 existirt ein Ablaßbrief zu Gunsten der Marienkirche vom damaligen Rektor derselben Henningus Wacholt, in welchem es heißt, die Bürgerschaft habe beschlossen, „nova reedificatione et reparatione ac ornatu ampliori decenter ornandam" (scil. Mariae ecclesiam), und Hermann Lonebusch und Henricus Colen werden als provisores structure erwähnt. Ohne Zweifel waren diese provisores dasselbe, was anderwärts durch petitor ecclesiae oder magister fabricae ausgedrückt wird: ihr Amt war, die für den Bau nöthigen Gelder, die Einkünfte wie die freiwilligen Gaben zu sammeln, Rechnung zu führen, die bedungenen Löhne ꝛc. auszuzahlen, mit einem Worte die Functionen zu vollziehen, die heutzutage in den Händen der *Dombaumeister* zu liegen pflegen. Auch aus dem Jahre 1404 finden sich Nachrichten, die von der Fort-

setzung des Baues reden. Beendet wurde derselbe erst kurz nach 1472, denn in diesem Jahre wurde ein neuer Ablaßbrief ausgegeben, in welchem Bischof Werner von Schwerin zur Vollendung des Kupferdaches der Marienkirche und der Uhr auffordert. Dieses mächtige, kostbare Dach schmückt noch jetzt die ganze Kirche. Der ganze Bau dauerte also 74 Jahre.

Durch alle diese Angaben wird meine Vermuthung von dem allmählichen, stufenmäßigen, von mehreren Unterbrechungen begleiteten Ausbau der Kirche genügend bestätigt. Auch die Behandlung des Aeußeren stimmt vielfach damit überein. Der ganze Körper der Kirche in seinen riesig aufsteigenden Massen ist mit glasirten Steinen aufgeführt, und zwar indem gelbe mit schwarzen in Doppellagen wechseln. Nur die Kapellenmauern des Chores, sowie der untere Theil des Mauerwerks am polygonen hohen Chore ist mit einfach rothen Steinen ausgeführt und hat den am Schweriner Dom und in Doberan vorkommenden Bogenfries. Wahrscheinlich liegt also zwischen diesem Theile und dem übrigen Mauerwerk eine lange Unterbrechung des Baues. Sämmtliche polychrome Partieen des Gebäudes ermangeln jeder andern Verzierung, sogar der Dachfriese, und obwohl die gelben Steine durch Nachdunkeln in eine prächtig wirkende Harmonie mit den schwarzen Steinen getreten sind, die gewiß als der Bau noch neu war fehlte, so zeigt doch diese rein dekorative Behandlung durch horizontale Farbstreifen, die der ganzen aufsteigenden Richtung der Gothik widersprechen, daß man den streng architektonischen Sinn, der auch im Ornamentalen das Struktive darzulegen weiß, mit einem oberflächlichen Gefallen an buntem Farbenwechsel und malerisch colossal gethürmten Massen vertauscht hatte. Dieses Bau-Ungethüm, imponirend wie es ist, wird doch niemals schön genannt werden können.

Die Bedachung des Kapellenkranzes folgt den mehrfach bereits erwähnten Mustern; die Strebebögen fehlen, doch sieht man die Verzahnungen, welche auf die beabsichtigte Anlage derselben deuten. Die Fensterstäbe haben durchaus runde Profilirung und schließen nach oben in der hier zu Lande wie es scheint überall angewendeten rohen Form von drei durch einen Bogen umspannten Spitzbögen.

Der reiche polygone Schluß des riesig hohen Kreuzarmes ist die glänzendste Partie des Aeußeren: doch hat auch die südliche Giebelwand des Kreuzes mit dem mächtigen sechstheiligen Fenster, das an jeder Seite durch ein eben so langes, aber schmaleres begleitet wird, viel Großartiges. Die Strebepfeiler laufen hier in achteckige Thürmchen aus; der Giebel hat Verzierungen von glasirten Formsteinen, Blenden, Rosenfenster ꝛc. An die Seitenschiffe des Langhauses legen sich mit eingezogenen Strebepfeilern, wie bei den Wismarschen Kirchen, Nebenkapellen.

Eine Thurmanlage, die ehedem als zweites Kreuzschiff herausgetreten sein muß, schließt in großartiger Weise den Bau. Ursprünglich erhob sich aus niedrigeren Seitenflügeln hier ein mächtiger viereckiger Thurm. Man erkennt diese ältesten Theile des Gebäudes noch jetzt an dem einfachen Materiale des rothen Ziegelsteines, sowie dem bekannten Bogenfries, den selbst die Ostpartie des Chores noch zeigt. Drei Portale führten von hier aus in die Kirche. Das mittlere, über welchem ein großes Fenster, ist vermauert. Später aber hat man die Seitenflügel beträchtlich höher hinaufgeführt, so daß jetzt eigentlich drei Thürme vorhanden sind, die indeß eine zusammenhängende Masse darstellen. Der mittlere ragt jedoch etwas über die andern empor, und wenn man statt der jetzigen verzopften Spitze sich drei schlank ansteigende Helme denkt, davon der mittlere höher hinaufreichen müßte, wie in Erfurt: so würde die Wirkung eine sehr kühne, imposante sein. Wahrscheinlich war ursprünglich die Anlage so. Das Material der späteren Thurmtheile unterscheidet sich eben so sehr von dem des unteren Baues, wie der Kirche: rothe Steine wechseln nämlich mit schwarz glasirten in einfachen Lagen. Jeder Thurm ist durch Friese in mehrere Stockwerke getheilt, deren einzelne Felder durch drei große spitzbogige Blenden ausgefüllt sind. Jede Blende umfaßt zwei spitzbogige Schallöffnungen und über denselben eine Rundblende, die wahrscheinlich zur Ausfüllung mit Ornamenten bestimmt war. Diese Anlage, so wie das Material veranlassen mich zu der Annahme, daß die Vergrößerung der Thurmanlage dem Neubau der Kirche bereits vorhergegangen war: demnach möchte sie um die Mitte des 14. Jahrhun-

derts stattgefunden haben, während der Unterbau der Zeit um 1300 angehören dürfte. Bemerkenswerth ist, daß die in Lübeck und Pommern beliebte Anlage von Doppelthürmen in Mecklenburgs alten Bauwerken niemals vorkommt.

Ziehe ich die Summe der Resultate aus den voraufgegangenen Betrachtungen, so scheint sich zu ergeben, daß bereits auf der Grenze des 13. und 14. Jahrhunderts in Mecklenburg gothisch gebaut wurde. Daß jedoch die Anlagen aus jener Zeit durch wesentlich hervorragende Eigenthümlichkeiten sich von denen anderer Länder unterschieden hätten, möchte ich bezweifeln. Erst mit der Klosterkirche von Doberan, die für die Folge den Ausgangspunkt und für die ganze Gothik dortiger Gegenden die höchste Blüthe darstellt, tritt jene selbständige, kühne Entwicklung auf, die zwar offenbar ihre Grundmotive fernher entlehnt hat, jedoch mit charakteristischer Umprägung derselben. Nach dem Vorbilde dieser Kirche bauten nun im Wetteifer die reichsten Städte des Landes in der besten Zeit ihrer Macht und ihres Glanzes die alten wahrscheinlich geringeren Kirchen um. Zuerst folgte Wismar mit seiner 1339 begonnenen Marienkirche (Chor 1339—1354); sodann der Schweriner Dom, von 1365 an, das einzige Gebäude, das an Großartigkeit der Conception, an Harmonie der Raumtheilung die Doberaner Kirche übertrifft, während es gleich den übrigen an Durchbildung des Einzelnen weit hinter jenem trefflichen Muster zurückbleibt. Darauf folgt Wismar mit seiner Nicolaikirche (1381—1386, 1437—1460), und kurz darauf Rostock mit der Marienkirche (1398—1472). Suchten die Cisterzienser mit liebevoller Sorgfalt ihr Gotteshaus so edel durchzubilden, so harmonisch zu vollenden, wie es ihre geistigen und materiellen Mittel gestatteten: so spricht dagegen aus jenen bürgerlichen Bauten mehr die Absicht, durch Kolossalität aufgethürmter Massen, durch Ueberladung mit Schmuck einander zu überbieten. Die Bauwerke athmen den ganzen Trotz und Stolz jener gewaltigen Städte, den mächtigen Gemeinsinn, den kühnen Freiheitsdrang. Aber es weht zugleich Etwas in ihnen von jenen Eigenschaften, die zuletzt den Sturz der blühendsten Städte herbeigeführt haben. Wie das zum Extrem entartete Pochen auf die

eigne Kraft, die reichen Hülfsquellen; wie die damit nothwendig verknüpfte Richtung auf Aeußerliches, auf leeren, prunkenden Schimmer: also gemahnt uns die übertriebene Massenentfaltung und der dekorative Aufputz jener riesigen Bauwerke. Wie zuletzt überall eine patrizisch-aristokratische Partei sich so weit über die Mehrzahl der Mitbürger erhob, daß jeder Gemeinverband endlich dadurch aufgelöst, jedes friedlich-gedeihliche Zusammenwirken gestört und die Kraft der Gesammtheit zerbrochen wurde: so erscheint uns die ungebührliche Ueberhebung des Mittelschiffes über die dienenden Abseiten, die ebenfalls das architektonische Gleichgewicht aufhebt, das Zusammenwirken, den harmonischen Einklang der Theile bricht und jede befriedigende Wirkung verhindert.

Ich bescheide mich gern, nur ein winziges Fragment der Baugeschichte des Landes gegeben zu haben, wenn gleich die hervorragendsten Monumente Mecklenburgs zur Besprechung gekommen sind. Nach allen Privatnachrichten, die ich erhalten, so wie nach den zahlreichen Angaben, die man in den mehrfach erwähnten Jahrbüchern trifft, muß das ganze Land überreich an Bauwerken der verschiedenen Epochen sein. Namentlich soll die Uebergangszeit sehr reich vertreten sein, wie in Deutschland überall. Auch gibt es im Lande selbst kunstverständige Männer, die genug Interesse und Kenntniß für diese Dinge besitzen. So ist es der Architekt Thormann in Wismar, der eine schöne Sammlung guter Aufnahmen von mecklenburgischen Bauwerken bereits angelegt hat. Möchten diese Zeilen doch zu einer genauen Durchforschung und Veröffentlichung der dortigen Kunstdenkmäler Veranlassung geben.

Die alten Oefen der Schweiz.

Wenn ich im nachfolgenden Versuch die Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand lenke, der bisher zu wenig Beachtung gefunden hat, so bin ich mir wohl bewußt, daß ich denselben auch nicht entfernt zu erschöpfen vermag. Aber selbst einen nur kleinen Bruchtheil davon dem allgemeinen Interesse näher zu bringen, scheint mir ein nicht müßiges Bestreben. Es handelt sich um die alten kunstreichen Oefen, deren die Schweiz eine größere Anzahl aufzuweisen hat, als irgend ein anderes Land. Schon Göthe fielen die sinnreichen Bilder und Sprüche an den Kachelöfen der Schweiz auf. Er schreibt in den Briefen aus der Schweiz: „Es ist was Schönes und Erbauliches um die Sinnbilder und Sittensprüche, die man hier auf den Oefen antrifft.“ [1]) Ein näheres Vertrautwerden mit diesem Gegenstande erschließt ein Gebiet ungeahnter Pracht, eröffnet für kulturhistorische und kunstgeschichtliche Betrachtung ein fruchtbares Feld, gewährt also nach verschiedenen Seiten Genuß und Belehrung. Um so mehr aber dürfte es jetzt an der Zeit sein, auf Bedeutung und Werth der alten Kachelöfen hinzuweisen, als man seit Kurzem bei Neubauten sich mehr und mehr dieser allerdings etwas ungefügen, viel Platz und Heizmaterial verlangenden Gebäude zu entledigen sucht. Möchte es mir daher gelingen, von dem Reiz dieser Prachtarbeiten, die aus einer Zeit rühren, wo die Kunst noch im engen Bunde mit dem Handwerk schuf, und die mehr als ein

---

Mittheil. der Antiquar. Gesellsch. in Zürich. Bd. XV. Heft 4. Zürich 1865.
[1]) Sämmtliche Werke. Ausgabe von 1851. 8. Band 14. S. 121.

anderer Gegenstand von dem edlen Aufwand an Schönheit Zeugniß ablegen, mit dem man damals das ganze Dasein schmückte, einen Begriff zu geben. In die schweizerische Kunstgeschichte gehört das Kapitel von den Oefen um so mehr, da hier zu Lande die Vorstellung von allem Kunstreichen sich an etwas nahe Verwandtes, an den vom Hafner oder Schlosser errichteten Feuerherd zu knüpfen scheint, den das Volk in der Schweiz bekanntlich schlechtweg „die Kunst" zu nennen pflegt.

Die Feuerstätte, der Herd, ist der Mittelpunkt, von welchem seit den ältesten Zeiten alles Kulturleben ausgegangen ist. Treffend sagt Semper:[1]) „Das erste Zeichen menschlicher Niederlassung und Ruhe nach Jagd, Kampf und Wanderung in der Wüste ist heute wie damals, als für die ersten Menschen das Paradies verloren ging, die Einrichtung der Feuerstätte und die Erweckung der belebenden und erwärmenden speisebereitenden Flamme. Um den Herd versammelten sich die ersten Gruppen, an ihm knüpften sich die ersten Bündnisse, an ihm wurden die ersten rohen Religionsbegriffe zu Culturgebräuchen formulirt. Durch alle Entwickelungsphasen der Gesellschaft bildet er den heiligen Brennpunkt, um den sich das Ganze ordnet und gestaltet." Die Kulturbedeutung des Feuers spricht sich in der Verehrung der Flamme aus, welche seit den alten Ariern als gemeinsames religiöses Symbol alle Völker des indogermanischen Stammes verbindet. Ihren poetischen Ausdruck hat sie bei den Griechen in der schönen Sage von Prometheus gefunden, der den Menschen das heilige Feuer vom Himmel holt und dafür als ältester Kultur-Märtyrer büßen muß. Bei Griechen und Römern bildet der Herd den Mittelpunkt des Hauses und erhält bei jenen zur Beschützerin die Hestia, bei diesen die Vesta sammt den Penaten. Und selbst nachdem die ursprüngliche materielle Bestimmung dieses wichtigen Theiles des italischen Hauses sich verloren hatte, wurde die ideale Bedeutung desselben in der heiligen Flamme der Vesta mit religiösem Sinne gehegt, und es blieb das Atrium

[1]) Die vier Elemente der Baukunst. Braunschweig 1851. S. 54 fg.

sammt dem Herde und den Bildern der Laren und Penaten das Familienheiligthum, in welchem alltäglich, bei festlichen Anlässen besonders die gemeinsame Hausandacht verrichtet wurde.

Inzwischen war man bei fortgeschrittener Verfeinerung des Lebens auf künstlichere Mittel bedacht geworden, den Wohnräumen in der kälteren Jahreszeit oder in rauheren nordischen Himmelsstrichen die nöthige Wärme zuzuführen. Zuerst und zumeist fand dieß Anwendung beim Hypokaustum in den warmen Bädern, dessen unterhöhlter, auf kurzen Pfeilern ruhender Fußboden (die suspensura) durch heiße Dämpfe erwärmt wurde, die man auch mittelst thönerner Röhren an den Wänden der Gemächer umherleitete. Als die Römer diesseits der Alpen weiter nordwärts drangen, mußten sie in ihren Wohngebäuden diesem Heizungssystem allgemeinere Ausdehnung einräumen, was aus den zahlreichen, immer von Neuem ans Licht gezogenen Ueberresten römischer Villen in verschiedenen Gegenden Deutschlands und der Schweiz hervorgeht. Im eigentlichen Süden mochte man sich bei der Milde des Klimas auch ohne Heizvorrichtung in den meisten Wohnungen durch den kurzen Winter helfen, indem man zu wärmerer Kleidung seine Zuflucht nahm oder in opulenteren Häusern durch besondere südliche Lage sich eigene Wintergemächer verschaffte. Auch kommen kleine tragbare metallene Oefen, Feuerpfannen und bewegliche Herde mehrfach vor, wie die pompejanischen Ausgrabungen beweisen. Noch jetzt sind im Süden die Heizvorrichtungen spärlich, und die Römerin begnügt sich mit dem kupfernen Feuerstübchen, das sie auf den Schooß nimmt und in dankbarer Zärtlichkeit ihren „Marito" nennt. Aehnlicher Art waren wohl bei den alten Hebräern jene Feuertöpfe, an welchen man sich zur Winterszeit wärmte. So sitzt bei Jeremias 36, 22 König Jojakim im Winterhause vor dem Feuer, dessen Flammen er die unliebsame Rede des Jeremias übergibt, welche Judi aus Baruchs Buche dem Könige vorzutragen wagte. Solche metallene Kohlenbecken stellte man vor sich oder in die Mitte der Zimmer und bedeckte sie mit einem durch Teppiche verhängten Holzgestelle. Noch jetzt ist dies, wie neuere Reisende erzählen, die Art, wie die Perser sich zur Winterszeit gegen die Kälte schützen. In der Mitte

des Wohnraumes steht das Kohlenbecken unter einem Holzgestell, über welches ein bis zur Erde herabhängender Teppich gebreitet ist. Die ganze Familie kriecht unter diesen Teppich und hockt zusammen um den Feuertopf.

Das germanische Alterthum „leitete vom göttlichen Feuer des Blitzes den ersten Ursprung der Herdflamme ab, die des Hauses heiligsten Schatz und Mittelpunkt ausmacht. Der Donnerer selbst hatte sie anfangs entzündet. Um den Herd erbaut sich das Leben des Hauses, der Familie, des Stammes. Und so ergab sich aus der Bedeutung des Gewittergottes als Schützer der Herdflamme eine Fülle von Beziehungen zur sittlichen Welt. Das heilige Herdfeuer, das die Himmelsflamme vergegenwärtigte, mußte die Braut dreimal umwandeln. Dreimal wurden neu einziehendes Gesinde, neu erworbene Hausthiere um dasselbe geführt. Sie traten dadurch sittlich und rechtlich in den geweihten Bann des Hauses, der Familie ein. Aus dem steinernen Herde entstand später der Ofen, wie die Etymologie des Wortes ergibt, und so wurde auf diesen manche Sitte übertragen, welche sich jener anfänglich zueignen durfte. Neue Mägde soll man zuerst in den Ofentopf schauen lassen. In der Neujahrsnacht, wenn die Thore der Zukunft sich öffnen, gucken die Jungfrauen in den Ofen und gewahren darin das Bild des zukünftigen Bräutigams. Mehr als ein holdes Kind ist schon vor Alters ernsthaft, in neueren Zeiten scherzweise im Pfänderspiel vor dem Ofen auf die Knie gesunken und hat mit Inbrunst gerufen:

Lieber Ofen, ich bete dich an, gib mir einen frommen Mann.

Daher wird auch der Ofen im Kinderspiel zu Gevatter gebeten.[1])" Fieberkranke Kinder endlich soll man in den Ofen legen, was wieder auf uralten Feuerdienst zu deuten scheint.

Häufig begegnet uns in Sagen und Märchen der Zug, daß dem Ofen gebeichtet wird. Was man keinem Menschen verrathen zu wollen eidlich gelobt hat, das erzählt man dem Ofen; hinter

---

[1]) Mannhardt, die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker. Berlin 1860. I. S. 195 fg.

ihm verstecken sich aber Menschen, und so kommt das Geheimniß an den Tag.[1]) In der Sage von der Mordnacht, die bekanntlich in vielen Städten der Schweiz erzählt wird, ist es mehrmals der Ofen, dem man die Entdeckung des Verraths und die Rettung der Stadt verdankt. Hinter dem Ofen erfährt der Pfisterknabe Eckenwiser die Verschwörung gegen Zürich. Dem Ofen verräth ein Bettelbube die Luzerner Mordnacht. Die Greyerzer Mordnacht verräth Mösching dem Ofen. Dasselbe geschieht bei der Breisgauer Mordnacht.[2]) Auch sonst kommt das „hinter dem Ofen Sitzen" in Märchen und Sagen zahllos vor. Selbst in den Rechtsanschauungen hat der Ofen seine Bedeutung. Denn wie die Entzündung des Feuers das Symbol rechtlicher Besitznahme ist, so wird dem Rechtlosen das Feuer gelöscht und der Ofen eingerissen.[3])

Geben uns diese Hinweisungen einen Begriff von der poetisch bedeutungsvollen Rolle, welche Herd und Ofen in den Vorstellungen der germanischen Völker spielen, so wird die Frage um so gerechtfertigter, welche historische Entwicklung dieß wichtige Element neuerer Kulturgeschichte durchgemacht hat. Der einfache, auf Steinplatten erhöhte Herd, wie er sich selbst in den Pfahlbauten schon nachweisen läßt, war wohl die ursprüngliche Form der Feuerstätte auch im gesammten germanischen Kulturkreise. Daraus aber nahmen frühzeitig zwei verschiedene Arten von Heizvorrichtungen ihren Ursprung: der Kamin und der Ofen. Beide haben eine Zeit lang neben einander bestanden, wie dieß schon in der karolingischen Epoche nachzuweisen ist. Im weiteren Verlaufe theilt sich Europa in beide Formen so, daß der gesammte Süden und Westen dem Kamin den Vorzug gibt. Dahin gehören Italien, die pyrenäische Halbinsel, Frankreich, England und merkwürdiger Weise auch Holland und Ostfriesland, so wenig diese letzteren zu den wärmeren Ländern zu rechnen sein mögen. Die nördlichen und östlichen Gebiete, vor Allem die slavischen und germanischen Länder, welch letzteren sich die Schweiz

---

[1]) Simrock, D. Mythologie. 2. Auflage. S. 472.
[2]) Rochholz, Schweizersagen. II. S. 371.
[3]) Ebenda II. S. 70.

sogar einschließlich ihrer französisch redenden Theile zugesellt, nehmen den Ofen in ihre Gunst, obwohl darum der Kamin nicht ganz ausgeschlossen ist. Will man der Wortabstammung nachgehen, so wäre der Kamin (camino, caminata) bei den romanischen, der Ofen bei den germanischen Völkern heimisch. Wesentlich sind es jedoch die kälteren Zonen des europäischen Völkergebietes, welche an die Stelle des flüchtig und ungenügend wirkenden Kaminfeuers einen soliden Wärmebewahrer in ihren Zimmern aufstellen, der geeignet ist, einen hohen Grad von Hitze in sich zu erzeugen, anzusammeln, lange festzuhalten und gleichmäßig nach allen Seiten auszuströmen. So wird der Ofen zum Repräsentanten des eigentlichen Familienlebens in seiner warm anheimelnden Gemüthlichkeit und muß sowohl seinem Wesen als — wie wir bald sehen werden — seiner künstlerischen Gestaltung nach als die höhere Kulturform von beiden bezeichnet werden.

Fragen wir nach der Etymologie des Wortes Ofen [1]), so versichert man uns, daß es mit dem gothischen auhns zusammenhange, wobei, wie öfter vorkommt, der Gutturalspirant mit dem Labialspiranten den Platz getauscht hat. Auhn(s) hinwieder sei wahrscheinlich das in den Veden vorkommende akna, das „Stein" bedeute. Daraus dürfen wir vielleicht schließen, daß es ursprünglich den gemauerten Herd oder die Feuerplatte bezeichnete. Die Benennung Ofen für gewisse Felspartien in der Alpenkette zwischen Piemont und Steiermark kann, wie unser gelehrter Gewährsmann bemerkt, kaum von einer anderen Vorstellung ausgegangen sein, als von jener primitiven, einer ganzen Haushaltung in ihrem Bauche Raum gebenden rauchgeschwärzten Höhle, der an die Wand gerückten Feuerplatte mit den rußigen Schluchten und Rauchfängen. [2]) Noch näher als das Gothische scheint das Griechische ἰπνός mit unserem Ofen zusammen zu hangen. Der Engländer versteht noch heut-

[1]) Die etymologischen Notizen verdanke ich Herrn F. Staub.

[2]) Vgl. Schmeller, B. Wb. I, 33. In einzelnen Fällen, z. B. bei dem sonst sogenannten Bussalora ist der Name Ofen, romanisch Forno, nicht auf die Bergformation, sondern auf einen Schmelzofen zu deuten, der einst an dem betreffenden Berge oder Passe bestanden.

zutage unter oven eine gewisse rohere Feuereinrichtung, wie den Backofen, den Ofen im Waschhaus und dergleichen, gegenüber dem Zimmerofen, den sie stove, die Italiener stufa nennen. In Norddeutschland heißen die kleinen Feuerbehälter, wie man sie häufig in Kirchen und sonstwo zur kälteren Jahreszeit gebraucht, Stövken (Stübchen). Und so ist von dem romanischen Worte stufa der Ausdruck Stube für ein heizbares Zimmer entstanden. In Norwegen, wo die Einführung der Oefen erst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts durch Olaf den Friedfertigen Statt gefunden haben soll, bildete sich für solche Räume die verwandte Bezeichnung Ofnstofa. Während nun der Romane und sein Milchbruder in Britannien den Ofen verschmähte und sich mit dem einfachen Rauchabzug, d. i. camino, caminata, cheminée, chimney begnügte, entlehnten unsere germanischen Vorfahren von diesem Ausdruck den Namen kemenâte, der unserem heutigen Stube entspricht. Gewiß ein interessantes Stück aus der Geschichte des Tauschhandels der Nationen.

Halten wir nun eine Umschau über die ältesten Spuren von Heizeinrichtungen bei unsern Vorfahren. Die primitivste Art germanischer Feuerstätten finden wir noch heute in dem westfälischen Bauernhause, in dessen ganzer Anlage uns die uralte Hauseinrichtung des ächtdeutschen sächsischen Stammes bewahrt ist. Menschen und Thiere sind hier noch unter demselben tief herabreichenden strohgedeckten Dache vereint. Zwischen den wohlgepflegten stattlichen Düngerhaufen hindurch, welche den Eingang flankiren, gelangt man durch das zweiflüglige Thor, das Raum für den hochbeladenen Erntewagen bietet, auf die Tenne oder Diele, wo das Korn gedroschen wird. Zu beiden Seiten desselben ziehen sich die Ställe für Pferde und Kühe hin, die über ihre Krippen hinweg friedlich hineinschauen. Im Hintergrunde der Diele erhebt sich der Herd mit seinen metallenen Feuerböcken für die Holzkloben und seinem Mantel für den Rauchfang. An diese Seite stoßen das Wohnzimmer und die Schlafkammern der Familie. Aber der Herd bildet den Mittelpunkt des Ganzen. An ihm ist der Platz der Hausfrau, die von

hier aus das ganze Haus, die Wohnräume und die Diele mit ihren Ställen und ihrem Eingang überschauen kann.

Diese einfachste Form des Herdfeuers scheint im Mittelalter auf den Burgen noch lange im Gebrauch geblieben zu sein. Daneben kommen aber schon in karolingischer Zeit eigentliche Oefen vor. Unzweifelhaft geht dieß aus dem berühmten Bauriß des Klosters St. Gallen hervor, der bekanntlich um 820 angefertigt wurde und uns das Idealbild einer vollständigen Klosteranlage jener frühmittelalterlichen Zeit vor Augen stellt.[1]) Hier sind drei verschiedene Heizsysteme neben einander in Anwendung gebracht, wobei sogar allem Anschein nach die Anordnung des römischen Hypokaustums nachgewiesen werden kann. Unter dem als Dormitorium bezeichneten Schlafsaal der Mönche befindet sich nämlich eine Wärmstube (calefactoria domus), an deren Außenwand ein großer halbrunder Kamin (caminus ad calefaciendum) hervortritt. In einiger Entfernung von demselben ist der Ausgang für den Rauch (evaporatio fumi) als freistehender, auf viereckigem Unterbau sich erhebender runder Schornstein gezeichnet. Dieselbe Vorrichtung wiederholt sich noch zweimal auf dem Plane: im Wohnsaal der Novizen und im Krankensaal. Wir vermögen sie kaum anders als für ein Hypokaustum zu nehmen.[2]) Daneben findet sich die einfache Herd-Einrichtung, deutlich als locus foci bezeichnet, in der Mitte des Speisesaales der Fremdenwohnung. Weit häufiger wird aber die Erheizung der Räume durch eigentliche Oefen bewirkt, die mit länglich runder Form in den Ecken der Stuben angedeutet sind. Die Wohnzimmer, Krankenräume, Gastzimmer haben durchgängig ihren Ofen, und selbst die Sakristei und die Stube des Bruders Pförtner sind damit versehen. In der Abtswohnung und anderen Theilen des Klosters hat man, wenn zwei an einander gränzende Zimmer zu heizen waren, beide Oefen dicht neben einander in die zusammenstoßenden Ecken gesetzt, so daß für beide,

[1]) Vgl. die sorgfältige und treue Publikation desselben von Dr. Ferd. Keller. Zürich 1844.

[2]) Du Cange s. v. hypocaustorium in monasteriis, ubi monachi simul sese calefaciunt.

wie noch heutzutage üblich, ein einziges Abzugsrohr genügte. Der große Saal, in welchem man zur Ader ließ und Abführmittel nahm, wird sogar durch vier in den Ecken angebrachte Oefen geheizt. Jedenfalls liefert uns diese merkwürdige Zeichnung ein Bild von der Kulturhöhe, auf welcher damals schon die großen Klosterinstitute angelangt waren. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Abteien, wie St. Gallen, für die Civilisation ihrer Zeit ungefähr denselben Standpunkt einnahmen, wie heutzutage die volkreichen Haupt- und Weltstädte für die unsrige. Daß daneben auf dem Lande, wie in den wenigen erst aufkeimenden Städten, und selbst auf den Burgen des Adels zumeist die geringere und primitivere Heizvorrichtung noch lange im Gebrauch war, läßt sich nicht in Abrede stellen. Welcher Art die Oefen in St. Gallen gewesen, ob sie aus gebrannten Thonkacheln oder aus Stein gefertigt waren, das müssen wir dahingestellt sein lassen. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit für gebrannten Thon.

Ein Seitenstück zu jener Anlage des frühesten Mittelalters gibt uns aus der letzten Blüthenepoche jenes Zeitraums an der entgegengesetzten nordöstlichen deutschen Gränzmark das Schloß Marienburg, die glanzvolle Residenz des Hochmeisters der deutschen Ordensritter. Wie die Hochburg und das noch stattlichere Mittelschloß nach Außen stolz über dem hohen Ufer des Nogatstromes in die fruchtbare Niederung schauen, so sind die Räume im Innern nicht blos mit allem Kunstsinn jener Zeit, sondern auch mit einer seltenen Vorliebe für behaglich verfeinerte Lebenszustände ausgerüstet. Dahin gehört vor Allem die Heizeinrichtung. Unter dem großen Ordensremter, der durch seine schlanken Granitsäulen und palmenartig ausgebreiteten Fächergewölbe den Eindruck freien Behagens macht, liegt in dem mit mächtigen Gewölben versehenen oberen Kellergeschoß ein gewaltiger Ofen, 12 Fuß lang und 10 Fuß breit. Das Innere desselben ist durch einen gemauerten Rost in zwei Abtheilungen geschieden; die untere war für die Feuerung bestimmt, die obere enthielt eine Menge lose neben einander liegende Feldsteine, welche die durch den Rost spielenden Flammen glühend zu machen hatten. Im oberen Gewölbe des Ofens sieht man 36 Oeffnungen von $5\frac{1}{2}$ Zoll im

Quadrat, aus denen Röhren durch den darüber befindlichen Fußboden des Remters gehen. Wo diese Röhren in den Saal ausmündeten, lagen in dem mit glasirten Fliesen gedeckten Fußboden Kalksteinplatten mit runden Löchern, die durch kupferne Deckel geschlossen waren. Aus jenem Gewölbe des Ofens führt sodann ein weiter Rauchfang, der in einen Schornstein endigt, den Rauch hinaus. Sobald das Feuer ausgebrannt war, wurden die Kohlen aus dem Ofen herausgenommen, damit nicht Kohlendunst in den Remter dringe, und der im Schlot befindliche Rauchstein, welcher in der Mitte eine Oeffnung hat, mittelst eines eisernen Deckels geschlossen. Um den Rauchstein zu öffnen und zu schließen, war in der westlichen Remterwand eine kaminartige Vorrichtung angebracht. War der Rauchstein geschlossen, so ließ man die durch die glühenden Feldsteine erhitzte Luft durch die Heizröhren in den Saal, und je nachdem man einen höheren oder geringeren Wärmegrad hervorbringen wollte, öffnete man mehr oder weniger Heizlöcher. Aehnliche Luftheizungen liegen unter den übrigen Wohnräumen des Hochmeisterschlosses. [1])

Dieses mit aller Opulenz und selbst mit Raffinement durchgeführte Heizsystem hat sicherlich in seiner Zeit schon als etwas Außerordentliches dagestanden; denn soweit uns Ueberreste mittelalterlicher Burgen ein Urtheil gestatten, lassen sich nur einfache Kamine nachweisen. Daß dieselben gelegentlich schon in künstlerischer Form oder mit prächtigem Material ausgeführt waren, beweisen die Trümmer des Barbarossaschlosses zu Gelnhausen, beweist nicht minder eine Stelle im Parcival 230, 9. (pag. 115 ed. Lachm.) [2]), wo sogar drei Marmorkamine in einem Saale vorkommen:

mit marmel was gemûret
drî vierekke fiwerrame.
dar ûffe was des fiwers name,
holz, hiez lign alôê.
sô groziu fiwer sît noch ê
sach niemen hie ze Wildenberc:
jenz wâren kostenlîchiu werc.

[1]) Vgl. A. Witt, Marienburg, das Haupthaus des deutschen Ritterordens. 8. Königsberg 1854. S. 26 fg. und die Aufnahmen in dem Prachtwerk von Frick. fol. 1803.

[2]) Diese literarischen Nachweisungen verdanke ich Hrn. Prof. L. Ettmüller.

Daneben wird in den Dichtungen des Mittelalters mehrfach auch der Ofen genannt, aber ohne irgend welche Beschreibung. Barlaam 117, 30: „daz viûr dranc mit grôzer flamme alz ûz einem ovene heiz.“ Exod. Diemer 142, 11: „gêt z'einem ovene, dâ ir aschen vindet.“ Passion. 258, 15: „man sal wol heize eiten einen oven unde erglüen.“ Oswald, 3238: „er vuorte in (den Pilger) ûf den oven dan, er sprach „dâ solt du sitzen eben.“ Wackernagel, Leseb. 899, 2: „sitz zuo dem oven ûf den stein.“ Das Wort Kamin kommt gar nicht vor; dafür gilt fiwerrame.

Gewähren uns die beigebrachten Stellen auch keine Anschauung, so bezeugen sie dem Ofen doch neben dem Kamin eine allgemein verbreitete und bekannte Existenz. Welcher Art jene Oefen aber waren, ist zweifelhaft; doch spricht Manches für thongebrannte und glasirte Kacheln. Denn während die ältesten uns bekannten eisernen Oefen schwerlich über das Jahr 1400 hinaufgehen, finden wir schon auf Darstellungen vom Ende des 13. Jahrhunderts den Kachelofen. In Konstanz entdeckte man beim Umbau eines Hauses Wandgemälde aus jener Epoche, auf welchen ein Ofen mit tellerartig vertieften Kacheln vorkommt. Seine gedrückte Form und der kuppelartige Aufsatz erinnern noch deutlich an den primitiven Backofen. Glasirte Ofenkacheln werden sodann häufig in altem Schutt bei Neubauten oder zufälligen Nachgrabungen gefunden. Zu den ältesten uns bekannten gehören die zahlreichen Kacheln, im Ganzen gegen zweihundert, welche der ausgezeichnete Alterthumsforscher J. H. von Hefner-Alteneck auf der Burg Tannenberg entdeckt und in seinem Werk zum Theil abgebildet hat[1]). Da die Burg im Mai 1399 durch Feuer zerstört wurde, und man die Kacheln im alten Brandschutt gefunden hat, so müssen dieselben spätestens dem 14. Jahrhundert angehören. Eine Anzahl interessanter mittelalterlicher Kacheln, die man zu Zürich im Grunde des alten Salzhauses

[1]) Die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen; gr. 4. Frankfurt a. M. Dem geehrten Verfasser verdanke ich manche der im Text enthaltenen Notizen.

beim Großmünster entdeckte, sind jetzt Eigenthum der antiquarischen Gesellschaft und befinden sich in ihrer Sammlung auf dem Helmhause. Ihre Oberflächen sind mit einer starken grünen oder bräunlichen Glasur überzogen und enthalten in kräftigem Relief kleine figürliche Darstellungen, die zum Theil den Charakter des frühgothischen Styles in Auffassung, Trachten und architektonischem Beiwerk verrathen und demnach, sowie nach einem Bruchstück prächtiger gothischer Majuskelschrift, dem 14. Jahrhundert angehören mögen, während andere schon durch den Schweifbogen sich als Werke vom Anfang des 15. Jahrhunderts ankündigen [1]). Im Uebrigen muß man bei Zeitbestimmungen derartiger Reste wohl im Auge behalten, daß in den Arbeiten der Kunsthandwerke meistens ältere Formen sich noch lange schablonenmäßig erhalten, nachdem in der Architektur und den höheren Künsten oft schon neue Stylwandlungen Statt gefunden haben. Die Zürcher Kacheln enthalten Minnescenen und verwandte heitere Lebensbilder, Thiergestalten zum Theil phantastischer Art, wie das Einhorn, das mehrmals vorkommt, einen Jäger, der ins Horn stößt und den unbändig sich aufbäumenden Rüden kaum an der Leine zurückzuhalten vermag. Mehrere unter den Einzelfiguren sind von so strengem Formcharakter, daß man sie ins 13. Jahrhundert hinaufzurücken sich versucht fühlt. Aehnliche Kacheln sind kürzlich beim Abtragen des alten Rennwegthores in Zürich gefunden worden.

Wann und wo der Gebrauch glasirter Ofenkacheln seinen Anfang genommen, wird kaum zu ermitteln sein. Thongebrannte Fliesen mit Glasur finden sich bei mittelalterlichen Fußböden schon in romanischer Zeit überall im Gebrauch. In Frankreich gehören die ältesten bekannten der Mitte des 12. Jahrhunderts an. Es sind die aus der Zeit des Abtes Suger stammenden in den Chorkapellen der Kirche von St. Denis.[2]) Aber schon für den Beginn desselben Jahrhunderts ist dort die Anwendung der Bleiglasur durch Auf-

---

[1]) Abbildungen davon in Semper's Stil. II. S. 154.

[2]) Vgl. Viollet le Duc, Dictionn. de l'arch. franç. II, pag. 260 ff. und A. Ramé, études sur les carrelages historiés.

deckung eines Grabes vom Jahr 1120 festgestellt.[1]) Nach einzelnen Resten zu urtheilen, unter welchen die oben erwähnten Kacheln von Zürich und von Tannenberg in erster Linie stehen, dürfen wir jedenfalls annehmen, daß die Anwendung glasirter Kacheln zu Zimmeröfen für die Epoche des 14. Jahrhunderts unwidersprechlich festgestellt ist. Leider hat die neuere Zeit stark unter diesen Werken aufgeräumt; dennoch kommen Kachelöfen des Mittelalters im südlichen Deutschland noch mehrfach vor; doch dürfte kaum einer über das 15. Jahrhundert hinaufreichen. Vom Jahr 1490 rührt ein schöner Kachelofen auf der Veste zu Salzburg mit gothisch stylisirten, fast freistehenden Blumen in Nischen. Einen der elegantesten aus demselben Jahrhundert, den das Schloß Tirol bei Meran bewahrt, hat Semper in seinem Stil (II, S. 155) dargestellt. Verwandter Art ist der von Füßen, welchen man in Heideloff's Ornamentik findet. Er datirt vom Jahr 1514.

Weitaus die Mehrzahl der alten Oefen in der Schweiz sind Kachelöfen. Nur ausnahmsweise scheinen eiserne Oefen hier vorzukommen. Wir haben bis jetzt zwei kennen gelernt, über welche eine kurze Notiz am Platze sein wird. Der ältere von beiden steht im Saale des Rathhauses zu Rapperswyl, das sich außerdem durch ein prächtig geschnitztes gothisches Portal und alterthümliche Holzdecke, sowie malerisch gruppirte Fenster auszeichnet. Der Ofen ist von kolossaler Größe und besteht aus einem länglich viereckigen Unterbau, nach vorn mit dreiseitiger Polygonbildung abgeschlossen, und aus einem beträchtlich zurücktretenden sechseckigen Oberbau mit zwei breiten parallelen Hauptflächen und vier kleineren Diagonalseiten. Am Unterbau enthält jede der beiden Langseiten zwei obere und zwei untere Bildfelder, die durch blattgeschmückte Rundstäbe getrennt werden. Es sind figurenreiche, mit landschaftlichen und architektonischen Gründen überfüllte Darstellungen meistens bewegter Scenen, ganz im Kostüm der Zeit Kaiser Maximilians und in einem Style, der Einwirkungen Holbein'scher Kunst verräth. Die etwas stumpfe Behandlung der flach gehaltenen Reliefs, verbunden

[1]) Brongniart, arts céramiques II. p. 98.

mit kärglich zugemessenem Tageslicht, machte mir die Enträthselung aller Scenen nicht möglich. Doch erkennt man leicht Salomons Urtheil und Daniel in der Löwengrube, Alles im Kostüme des 16. Jahrhunderts. Wahrscheinlich enthalten auch die übrigen Darstellungen Scenen, welche sich auf Gerechtigkeitspflege beziehen. An den Schrägseiten sieht man die Wappen von Uri, St. Gallen und das von Rapperswyl mit den beiden Rosen, vom Reichsadler beschützt. Am Oberbau sind an den Schmalseiten die beiden Johannes, der Täufer und der Evangelist, sodann die heiligen Märtyrer Felix und Regula dargestellt, vorschriftsmäßig ihren abgehauenen Kopf in den Händen tragend. Von den beiden größeren Feldern zeigt das eine den thronenden Weltrichter mit den Fürbittern Maria und Johannes, unten eine Schaar bärtiger Männer in Mänteln. Dabei die Inschrift: Non consideres personam pauperis nec potentis sed juste judica proximo tuo quia ego sum judex et testis dicit dominus. Das andere Feld wird durch die Figur eines Bannerträgers mit der Fahne von Rapperswyl ausgefüllt. Unter ihm ein Krummstab mit dem Buchstaben C und der Jahrzahl 1572. Dieß Datum ist auffallend spät für den Styl und Kostümcharakter der unteren Darstellungen, die außerdem viel besser sind als die plumpen, schlecht gezeichneten und flau drapirten Figuren des Oberbaues. Es scheint, man habe hier nach älteren Modellen gearbeitet und aus eigener geringer Kraft dann das Obere hinzugesetzt.

Den andern eisernen Ofen sah ich jüngst in einer Wachtstube der Kaserne zu Zürich, links vom Eingang. Sein viereckiger Unterbau (der Oberbau ist werthlos) besteht aus drei großen gußeisernen Platten, welche sämmtlich dieselbe Darstellung zeigen: das Wappen von Zürich, gehalten von zwei trefflich stylisirten Löwen, von denen der eine mit lebhafter Gebärde seitwärts sich wendet, der andere geradeaus blickt. Darüber Doppeladler und Kaiserkrone, Festons und zwei geflügelte Engelköpfe in den Ecken des Bogenfeldes. Am Fuße steht die Inschrift: Initium sapientiae timor domini. Welche Beziehung sie zur Bestimmung des Raumes hat, wage ich nicht zu entscheiden. Ebensowenig wüßte ich anzugeben, wo der Ofen

ursprünglich gestanden haben mag. Die Jahrzahl lautet 1603. Fast will es scheinen, als sei dieß der Zeitpunkt gewesen, wo der Eisenguß bei Verfertigung kunstreicher Oefen der damals mächtig aufblühenden Hafnerei das Feld geräumt habe.[1])

Ob in der Schweiz noch Kachelöfen aus dem Mittelalter erhalten sind, vermögen wir nicht nachzuweisen. Manchen scheint erst in jüngerer Zeit die Zerstörung getroffen zu haben, wie die Oefen im Rathhause und in der Folterkammer des Kaibenthurms zu Zug, die vor nicht langer Zeit „geschlissen" wurden, ohne daß unseres Wissens Ueberreste davon gerettet worden wären. Hoffen wir, daß unsere Untersuchungen umfassendere Lokalforschungen nach solchen Werken anregen, die um so nothwendiger sind, je schwieriger es der Natur der Sache nach ist, von solchen im Innern der Häuser verborgenen Alterthümern Kunde zu gewinnen. Was wir bis jetzt bieten können, ist nur ein Blatt aus der Geschichte der Schweizer Kachelöfen, denn unser Bericht erstreckt sich nur auf den Kanton Zürich und einige angränzende Distrikte; doch läßt sich selbst aus diesem Bruchstück das vielseitige Interesse des Gegenstandes ermessen.

Alle Kachelöfen der Schweiz, die uns zu Gesicht gekommen, tragen bereits das Gepräge der Renaissancekunst. Die frühesten unter den mit Jahresbezeichnung versehenen stammen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, doch zeigen manche einen älteren Formcharakter, der auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinweist. Bei der Zeitbestimmung solcher Arbeiten dürfen wir nicht vergessen, daß überhaupt die Renaissance erst spät über die Alpen gedrungen ist. Zwar hat schon Holbein einen tiefen Zug aus ihrem Becher gethan: aber allgemeiner scheint sie in der Architektur und den verwandten Künsten erst in den letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts nach der Schweiz gelangt zu sein. Das Rathhaus zu Genf mit seiner ernsten toskanischen Renaissance trägt die Jahrzahl 1578. Vom Jahre 1603 datirt das stattliche, noch in guten und zierlichen Formen aufgeführte Rathhaus zu Luzern. In Basel zeigt der

[1]) Ein dritter eiserner Ofen soll sich im Rathhaus zu Wyl befinden.

Spieß-Hof mit seinen kräftigen frei palladianischen Formen und seinem prächtigen Täfelwerk die Jahrzahl 1601. Ungefähr derselben Zeit gehört dort die elegante Façade des Geltenzunfthauses. Noch 1694 wendet man am Zürcher Rathhaus die Formen einer allerdings derben, aber noch ziemlich reinen, wenig barocken Renaissance an. Daneben hielt man im Einzelnen noch lange an gothischen Formen fest. Das Haus des Herrn Corragioni in Luzern mit seinen Fischblasen und geschweiften Bogenthüren, mit seinen geschnitzten Holzdecken und Wandgemälden trägt die Jahrzahl 1523. Mehrere spätgothische Hausportale daselbst sind mit 1557, 1574, 1594, ja sogar mit 1618 und zweimal mit 1624 bezeichnet. So spät that dort die Gothik ihren letzten Athemzug. Um so weniger dürfen wir uns bei den Oefen der Schweiz darüber wundern, wenn spät noch an früheren Stylformen festgehalten wird; ja es bildet einen nicht geringen Reiz dieser Arbeiten, daß eine Formenwelt, die sich anderwärts schon überlebt hatte, hier noch eine Menge frischer Triebe hervorbringt. Zweierlei wirkte dazu mit: erstens, daß das Handwerk damals, eng verbunden mit dem künstlerischen Schaffen, seine Schöpfungen durch schöne Formen zu adeln suchte; zweitens, daß der Handwerker im ehrsamen Zunftverband treu am Ueberlieferten hielt, dieses immer reicher zu entfalten suchte und allem Neuen schwerer zugänglich war.

Die Glanzepoche der Schweizer Oefen umfaßt das 17. Jahrhundert. Es war eine Zeit, wo die Schweiz, im Genusse wohlerworbener Neutralität, sich eines Friedens und politischen Stillstandes erfreute, der inmitten der Kriege und Stürme, welche fast das ganze übrige Europa bewegten, um so auffallender erscheint. Wie eine solche Stagnation gefährlich für den politischen und sittlichen Zustand eines Landes wird, davon geben die Bilder und Sprüche auf den Oefen selber Zeugniß. Sie ergehen sich in Klagen über die gesunkene Macht, den Mangel an innerer Eintracht, das Ueberhandnehmen von Wohlleben und Ueppigkeit. Aber freilich ohne jenen behaglichen Friedenszustand, ohne jenes materielle Gedeihen, welches die damaligen Verhältnisse hervorriefen, wären die prächtigen Oefen, die kostbaren Zimmereinrichtungen, die aristokratisch

wohlhäbige Ausstattung des ganzen Haushalts nicht möglich gewesen. Indem sie also gegen den eingerissenen Luxus eifern, sind die Oefen selbst ein Zeugniß jener Prachtliebe, welche sie verdammen: aber allerdings präsentirt sich in ihnen der Luxus von seiner edelsten, liebenswürdigsten Seite. Die guten Geister, die von jeher die geheiligte Stelle des Herdes umschwebten, haben fast immer auch über den Oefen gewacht.

Betrachten wir nun die Schweizer Kachelöfen im Allgemeinen nach ihrer Anlage und Einrichtung, so springt zunächst in die Augen, daß der Ofen als selbständiges Gebäude meistens von ansehnlichem Umfang sich in einer der inneren Ecken des Wohngemachs erhebt. Er besteht aus einem unteren, breiter vortretenden, auf Füßen ruhenden Theile, über welchem ein schmalerer thurmähnlicher Oberbau aufragt. Letzterer wird nicht selten durch zinnenartige Bekrönung ausdrücklich als Thurm charakterisirt. Der breite Unterbau, der die Feuerung aufzunehmen hat, steht mit der Wand in Verbindung, weil das Anheizen vom Flur aus stattfindet. Die meisten dieser Oefen verlangen ein ansehnliches Quantum von Brennmaterial, zumal ihre innere Einrichtung einfach, ohne Züge, nicht zu sehr langem Festhalten der Wärme geeignet ist. Höchstens reicht eine gemauerte Zunge in den oberen Aufsatz hinauf, um welche der Rauch zirkuliren muß, um dann durch den Ofenhals in den Kamin zu gelangen. In manchen Oefen fehlt sogar die Zunge, sei es, daß sie nie vorhanden war oder daß sie durch Unvorsichtigkeit beim Reinigen zerstört wurde. Uebrigens dürfen wir zur Ehrenrettung der alten Oefen die Bemerkung nicht unterdrücken, daß dieselben nichts vor den Menschen voraus haben, indem sie sehr verschieden beleumdet sind und sich oft gar üble Nachrede gefallen lassen müssen. Nach den uns gewordenen Mittheilungen könnten wir eine förmliche Conduitenliste entwerfen. Wenn wir oft in abgelegenen Zimmern Prachtstücke von Oefen fanden, deren Tugenden von den Besitzern stark in Zweifel gezogen wurden, so stieg ein Heer schlimmer Befürchtungen für unsere farbenreichen Freunde in uns auf. In andern Fällen trafen wir aber die Oefen im Wohnzimmer in voller Thätigkeit, die ganze Familie um sie geschaart und dankbaren Mundes

ihre Verdienste preisend. Dann stieg ein schönes Gefühl der Beruhigung in uns auf.

Die enge Ecke zwischen Wand und Ofen wird nun fast immer zur Anlage eines erhöhten Sitzes benutzt, zu welchem man über zwei breite Stufen gelangt. Wie ein bequemer Sessel ist dieser Ofensitz mit halbrunder Rücken- und Armlehne eingefaßt, die oft einen eleganten architektonischen Aufbau zeigen. Bisweilen findet sich auf beiden Seiten des Ofens ein solcher Sitz; dann mochte in gemüthlicher Feierstunde Vater und Mutter, durch den warmen Hausfreund mehr verbunden als getrennt, auf den bequemen Sitzen um so behaglicher ausruhen, als der hohle Raum der letzteren mit erwärmt wurde oder gar ebenfalls seine Heizung hatte und, um das Angenehme dem Nützlichen zu verbinden, gelegentlich als Bratofen diente. Die Kinder mochten dann in belehrendem Spiel an den bunten Bildern des Ofens und seinen wackeren Sprüchen sich ergötzen, und dabei einen erheiternden Kursus biblischer Historie, griechischer und römischer Geschichte und Mythologie, oder noch besser vaterländischer Heldenthaten der Vorzeit absolviren, wobei die größeren den kleineren ihre gelehrten Erläuterungen geben, und kindlicher Wetteifer seinen fördernden Einfluß geltend machen konnte. Was im traulichen Wohnzimmer des Vaterhauses sich der Phantasie in so anziehender Weise von frühester Jugend an eingeprägt hatte, das mußte, mit den liebsten Erinnerungen verschmolzen, unauslöschlich dem Gedächtniß eingeprägt bleiben. So war der Ofen wieder geworden, was der Herd einst gewesen war: der Mittelpunkt des Familienlebens, in dessen trauliche Nähe Alt und Jung sich zusammendrängte, und dessen Wärme Alle zu innigerer Gemeinschaft verband. Welchen Einfluß vollends die kunst- und farbenreiche Gestalt des Ofens auf die Ausbildung des Sinnes für Schönheit und Anmuth gewinnen mußte, wo man seit den ersten Kinderjahren fortwährend von solchen Eindrücken umgeben war, das bedarf keiner weiteren Erörterung.

Dieser Bedeutung entsprechend, wurde der Ofen mit einer Sorgfalt ausgestattet, deren kein anderes Hausgeräth in gleichem Grade sich rühmen kann. Nicht bloß die Kacheln des ganzen Ofen-

gebäudes wurden mit plastischem Schmuck oder farbiger Zier bedeckt: auch die Wandflächen des Zimmers in der Nähe des Ofens erhielten ihre prächtige Bekleidung mit gemalten Kacheln, und selbst dieser Theil des Fußbodens wurde mit glasirten Fliesen belegt. Denkt man sich zu dieser heiteren Pracht den gebräunten Ton der getäfelten Wände und der reich geschnitzten Decke, und über Alles das den Farbenschimmer gemalter Wappen oder vaterländischer Geschichten in den Fenstern, so erhält man ein Bild gemüthlichen Behagens und künstlerischer Harmonie. Aber ehe der Ofen diesen Höhepunkt seines Glanzes erreicht hatte, mußte er verschiedene Stadien der Entwicklung durchlaufen, die wir, so weit eigene Anschauung uns das Material dazu liefert, kurz charakterisiren wollen.

In der Geschichte der Schweizer Kachelöfen, so weit wir sie zu überblicken vermögen, lassen sich drei Stadien unterscheiden, die freilich nicht durchaus nacheinander, sondern theilweise zu gleicher Zeit neben einander geherrscht haben. In der ersten Epoche erscheint der Ofen rein als *architektonisches Werk* behandelt und mit plastischen Gliederungen ausgestattet. Seine Gesammtform ist meistens rund, wie der schöne von H. Hamann veröffentlichte des waadtländischen Städtchens Lutry.[1]) Doch kommen auch einfach viereckige vor. Seine farbige Erscheinung ist in der Regel monochrom, da die Kacheln fast durchgängig nur die grüne Bleiglasur zeigen. Das zweite Stadium macht den Ofen zu einem *plastischen* Kunstwerk. Gesammtform und einfarbige Glasur bleiben zumeist unverändert; aber die Kacheln erhalten in stark vortretendem Relief allerlei figürlichen Schmuck. Sodann folgt die dritte Entwicklungsstufe, die den Ofen völlig in die Hände der *Malerei* giebt. In demselben Maaße als das plastische Element in Gliederungen und Verzierungen zurückgedrängt wird, nimmt die reiche Farbenpracht zu und gewinnt den Ausdruck einer heiteren Polychromie. So spiegelt sich der naturgemäße Fortschritt von der Architektur zur Plastik, und von dieser zur Malerei auch in der Geschichte des Ofens. Wir wollen dieß etwas näher mit Beispielen belegen.

---

[1]) Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthum. 1863. Juni. No. 2.

Oefen rein architektonischer Art mit sparsam angewandter plastischer Ornamentik kommen in und um Zürich mehrfach vor. Auf dem unteren Rüdensaal, der mit seiner gewölbten Holzdecke und den gruppirten Fenstern einen malerisch charaktervollen Eindruck macht, sieht man einen gewaltigen runden Ofen dieser Gattung, dessen Kacheln durchgängig dasselbe conventionell ausgeprägte ornamentale Muster zeigen. Die Bekrönung besteht aus einer Art Zinnenkranz. Einfache Gliederungen von Kehle und Rundstab bilden sowohl Fuß als Gesimse und vervollständigen die derbe, kraftvolle Gesammtwirkung. Die grüne Glasur ist später durch helle Oelfarbe unschön verdeckt worden. Wenn die Bezeichnung „Heinrich Stadler 1670" der ursprünglichen Anlage und nicht etwa einer Restauration gilt, so muß man annehmen, daß diese einfachere Behandlungsweise neben der damals schon viel reicheren Entwicklungsstufe sich im Gebrauch erhalten habe. Noch mehr wird man überrascht, wenn man auf dem ungeheuern Ofen ähnlicher Anlage, den das alte Spital besitzt, die eingeritzten Buchstaben H K R 1705 gewahrt; denn hier kommt zu der schlichten Gesammtform eine Bekrönung, die sogar auf mitelalterlich romanische Motive zurückgreift. Welche Veranlassung mag den damaligen Hafnermeister in seinen Studien auf diese seltsamen Seitenpfade geführt haben? Sollte die prächtige Ornamentik des Großmünsters seine Quelle gewesen sein?

Zierlicher und reicher gestaltet sich die Dekoration an den beiden alten grünglasirten Oefen, welche die Mörsburg bei Winterthur aufzuweisen hat. Der eine ist klein, niedrig, einfach, ein viereckiger Kasten, aber durch gefällige Zusammensetzung der Kacheln und elegant reliefirte Renaissance-Ornamente bemerkenswerth. Der andere, auf vasenartigen, laubwerkgeschmückten Füßen ruhend, steigt von sechseckigem, mit Pilastern versehenen Unterbau in schlanker Rundform auf, die indeß, durch kleine Konsolen vermittelt, in sechseckiger Krönung endet. Die Gliederungen sind reich profilirt; Masken, Muschelwerk, Blumenranken und Arabesken im Styl des 16. Jahrhunderts schmücken die Pilaster und Friese. Die Kacheln zeigen nur ein zellenartig vertieftes Netzwerk. Von einfachster Anlage, vier-

eckig ohne Armlehne, ist der Sitz neben dem Ofen. Die elegante Erscheinung des Ganzen erhält dadurch, daß sämmtliche Rundstäbe an Sockeln und Gesimsen blau-weiß gebändert sind, eine Steigerung. Beide Oefen dürfen noch dem 16. Jahrhundert zugeschrieben werden und bieten neben der eleganten Kapelle des 13. Jahrhunderts und der herrlichen Aussicht auf's Hochgebirge Anziehungspunkte genug für den Freund des Schönen.

Von diesen Oefen zu den plastisch durchgebildeten ist nur ein Schritt. Aufbau, Einfarbigkeit, grüne Glasur, Styl der Ornamentik bleiben dieselben; nur die Kacheln bedecken sich mit figürlichen Reliefs. Solcher Art ist der schöne Ofen in dem alten Herrenhause zu Wülflingen bei Winterthur, dessen innerer Ausbau mehrfach die Jahrzahl 1645 zeigt. Der Ofen, obwohl an seiner Krönung ein bunt gemaltes Wappen mit den Buchstaben H H E. A. M. I. T. 1647 zu lesen ist, trägt in allem Uebrigen, im Figürlichen und Ornamentalen, so sehr den Charakter der Spätzeit des 16. Jahrhunderts, daß man annehmen muß, er sei 1647 von einem ältern Gebäude in dieß Haus etwa bei einem Umbau mit herübergenommen worden, was in der That durch geschichtliche Nachrichten Bestätigung erhält. Das Zimmer, in welchem er sich befindet, gewährt mit seinem reichen Getäfel, der Holzdecke, dem Büffet und den Schränken ein schönes Gesammtbild, dem sich der Ofen als Glanzpunkt einfügt. Der Ofen ist schlank, sechseckig auf entsprechend polygonem Unterbau, durchaus grün glasirt, reich und elegant gegliedert. Die Füße, auf denen er ruht, sind an den oberen Seiten mit Voluten geschweift und enden in Vogelkrallen. Der Unterbau beginnt dann mit einem Fries von Masken und Arabesken, deren Erfindung von geistreicher Frische zeugt. Uebermüthiger gebärden sich die von dort aufsteigenden Pilaster, deren Vorderflächen mit barock phantastischen Hermen dekorirt sind. Die von den Pilastern eingeschlossenen Felder enthalten Friesreliefs aus der biblischen Geschichte, darüber in üppigen Renaissance-Nischen, eingefaßt von Engelsfigürchen und von Genien mit Fruchtschnüren und Masken, einzelne Heilige oder kleinere biblische Scenen. Die unteren Friesbilder zeigen fünfmal dieselbe Compo-

sition, das Urtheil Salomos; die Nischen zweimal den Sündenfall mit naiv bewegten Figuren, ebenso oft S. Michael und einmal S. Georg.

Der Oberbau wird durch sechs Pilaster gegliedert, an deren Vorderseite zierliche korinthische Säulen angebracht sind. Diese Säulen haben hier schon jene frei geschwungenen pflanzenartigen Schäfte, in welchen sich die Eigenheit des geschmeidigen Thonmateriales ausspricht, und die dann für die Folgezeit ein für alle Mal festgehalten werden. Denn wie ein Blüthenstengel schießt der elegante Säulenschaft aus einer von Blättern gebildeten Hülse hervor und trägt anstatt der Blume sein Kapitäl. Die Postamente der Pilaster sind mit Masken geschmückt; das Gesimse, welches den oberen Abschluß bewirkt, besteht aus Platte, Welle und Kehle sammt den kleinen Verbindungsgliedern. Die also umrahmten Bildfelder wiederholen in etwas modifizirter Ausprägung die Anordnung des Unterbaues: friesartige biblische Darstellungen unten, darüber in reich dekorirten Nischen sittengeschichtliche Genrebilder. Hier hat noch größere Oekonomie geherrscht als am Unterbau; denn dieselbe Darstellung der Fußwaschung Christi durch die reuige Magdalena muß an allen sechs Flächen herhalten. Fühlte sich der ehrsame Hafnermeister dazu etwa verpflichtet durch den Inhalt der oberen Bilder? Wollte er ihnen ein kräftiges Gegengewicht bieten? Vielleicht. Aber noch wahrscheinlicher ist die Anordnung von sechs ziemlich harmlosen Liebesscenen und ihre Zusammenstellung mit biblischen Gegenständen ganz naiv geschehen. In den oberen Bildern sehen wir nämlich ein Liebespaar damaliger Zeit im Kostüm der Maria Stuart-Epoche. Wir können einen kleinen Roman in seinen verschiedenen Stufen verfolgen. Zuerst spielt die Dame auf einem Spinett, wobei der Herr aufmerksam zuhört. Es ist der musikalische Anfang des zärtlichen Verhältnisses. Dann läßt die Schöne ihren Verehrer an einer Rose riechen, die sie aus einem Blumenkörbchen von ihrem Schooß genommen hat. Auf dem folgenden Bilde beißt er in einen Apfel, den sie mit schelmischem Lächeln ihm darreicht. Auf der Lehne ihres Sessels hockt in Gestalt eines geflügelten Aeffchens ein Teufelchen, das ihr böse Anschläge in's Ohr

zu raunen scheint. Zweimal wiederholt sich dieselbe Darstellung. Endlich an der Rückseite, gegen die Wand gekehrt, sieht man das Pärchen in zärtlicher Umarmung, wobei das Zeitkostüm allerdings zurücktritt, aber eine Schildkröte auf dem Polsterkissen durch ihre bekannte symbolische Bedeutung eine Art Gegengewicht bildet.

Ueber diesem Theile folgt endlich eine Attika, deren Pilaster mit Genien, und deren Zwischenfelder mit Arabesken, Fruchtschnüren, Masken u. dgl. geschmückt sind. Den Abschluß macht ein prächtiges Gesimse, dessen Eierstab, Zahnschnitt, Konsolenfries und akanthusbedeckter Karnies auf's eleganteste plastisch entwickelt ist. Ein Aufsatz mit geflügelten Engelköpfen, die von Voluten und Fruchtgehängen eingefaßt werden, bildet den Abschluß dieses graziösen Baues.

Der Sitz neben dem Ofen mit seinen beiden ruhenden Löwen ist gleich den angränzenden Theilen der beiden Zimmerwände ebenfalls mit glasirten Kacheln bedeckt. An den Wänden bilden Pilaster mit reichen Füllungen die Gliederung. Dazwischen sind in den Feldern abwechselnd die vier Evangelisten und die vier Erdtheile in mehrfacher Wiederholung angebracht. Für Europa tritt der Kaiser, wohl als höchster Ausdruck europäischer Zivilisation, ein; Asia reitet auf dem Kameel, Afrika auf dem Krokodil, Amerika auf der Schildkröte. Am Sitz endlich sieht man mehrere Heilige, Jakobus, Johannes den Täufer und zwei allegorische Frauengestalten.

Wir haben bei diesem Prachtstück länger verweilen müssen, weil dasselbe unter den uns bekannt gewordenen Oefen als einziger Repräsentant der rein plastisch durchgebildeten Gattung dasteht. Dagegen beginnt nun bald nach 1600 in der Schweiz eine durchaus neue Behandlung der Oefen, die man als rein malerische bezeichnen kann. Die grüne Bleiglasur verschwindet. Die Kacheln, die jetzt größer werden, erhalten einen milchweißen Emailgrund, auf welchem die Darstellungen farbig gemalt erscheinen. Ein schönes Blau herrscht vor und bildet die Grundlage der Zeichnung. Daneben kommt gelb, grün, violet und schwarz zur Anwendung. Leuchtendes Roth ist ausgeschlossen, und wo es, wie bei Wappen, ver-

langt wird, muß meist ein mattes Violet oder schmutziges Rosa seine Stelle vertreten. Die Farben sind leichtflüssig, durchsichtig aufgetragen. Die Behandlung hat etwas Keckes, Flottes, Freies. Sie will nicht die volle farbige Erscheinung der Dinge, sondern nur eine leichte Andeutung derselben geben. Sie wird dabei von einem richtigen Stylgefühl geleitet, welches sie die Bedingungen des Materials und die Schranken dieser besonderen Technik respektiren heißt. Daher der klare, harmonische und dabei reiche und prächtige Eindruck dieser Werke. Ihre coloristische Stimmung ist eine lichte, heitere, eher kühle als warme. Sie beginnt mit ziemlich reicher polychromer Entfaltung, wird im weiteren Laufe des 17. Jahrhunderts zunächst etwas matter im Farbenauftrag; dann vereinfacht sich die Scala, bis endlich im 18. Jahrhundert ein mildes Blau auf weißem Grunde allein zurückbleibt. Die Oefen halten auch darin genau Schritt mit der Stimmung der Zeit, die aus lebenslustigem Uebermuth allmählich zu spießbürgerlicher Zahmheit und endlich zu sentimentaler Wehmuth herabsinkt.

Ueber die Technik der Ofenmalerei wird uns Folgendes berichtet. Beim Malen der Kacheln wurden die Hauptlinien der Zeichnungsvorlagen mit Nadeln durchstochen; dann legte man, nachdem die über die Kacheln gegossene weiße Thongrundirung angetrocknet war, das Blatt darauf, überstreute es mit einem Farbstaub und erhielt so die Zeichnung. Diese wurde mit Mineralfarben ausgemalt, das Gemälde nachher mit einer dünnen durchsichtigen Glasur überzogen und das Ganze eingebrannt. Inwiefern dieß Verfahren angeregt worden ist durch die Erfindung der emaillirten Fayence, welche Luca della Robbia schon im Beginn des 15. Jahrhunderts in Italien gemacht hatte, läßt sich kaum nachweisen. Die Technik der Ofenmalerei scheint mehr der sogenannten Mezza majolica der Italiener zu entsprechen, wobei ein weißer Thongrund unter einer durchsichtigen Bleiglasur angewendet wurde. Auch die spanisch-maurische Töpferwaare gehört nach Riocreux [1]) dieser Gattung an. Im Formensinn und der farbigen Dekoration steht die

[1]) Arts céramiques in „Le moyen-âge et la renaissance". Tom. IV.

Schweizer Ofenmalerei jedenfalls selbständig da und scheint weder von der italienischen noch von der spanisch-maurischen Schule abzuhangen.

Im Aufbau dieser Oefen geht keine wesentliche Veränderung vor; wohl aber in der Art der Gliederung. Das plastische Element tritt auch hier zurück; die Pilaster und Gesimse werden auf wenige Grundformen gebracht, die nicht mehr durch reliefirte, sondern durch aufgemalte Ornamente ihre Belebung erhalten. Mit richtigem Stylgefühl herrschen in den horizontalen Gliedern die rundlichen Formen vor. Bald bildet sich darin ein fast regelmäßig wiederkehrender festgesetzter Turnus aus. Wellen, Karniese, Rundstäbe, Hohlkehlen folgen in wohl abgewogenem Rhythmus. Niemals schließt der vorspringende Unterbau nach oben mit einer scharfen Kante ab; vielmehr erhält seine Deckplatte ein gerundetes Profil, so daß man sich bequem mit dem Rücken anlehnen kann.[1]) Als aufgemalte Muster werden an den horizontalen Gliederungen besonders Blätter für die geschwungenen, Meereswellen und andere lineare Motive für die rechtwinkligen verwendet. Plastische Ausbildung, aber mit Zuziehung der Malerei, erhalten etwa noch die Füße und der krönende Aufsatz, so daß der Ofen nur an seinen Extremitäten Reminiszenzen der früheren Behandlungsweise behält.

Der Charakter der Gemälde folgt allen Stylnüancen der großen Malerei jener Zeit, beginnt mit den oft stark manierirten, aber üppigen, lebenstrotzenden Ausläufern der Kunst des 16. Jahrhunderts, hält in historischen Darstellungen noch eine Weile den kräftigen Charakter der Glasgemälde aus der letzten Hälfte jenes Jahrhunderts fest, wird gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts etwas zahmer, schlägt im 18. in eine mattherzige Süßigkeit um und endet mit flauen oder nüchternen Schäferscenen und Landschaften. Doch kommen in letzterem Genre bisweilen einfach und natürlich gehaltene Schilderungen der nächsten Wirklichkeit vor.

---

[1]) Diese Anordnung war noch zweckmäßiger, wenn die Damen etwa allgemein in derselben Weise sich gewärmt haben sollten, wie auf einigen Kacheln des Ofens auf der Veste bei Coburg zu sehen ist, wo eine Dame in der Stellung der Venus Kallipygos sich an den Ofen lehnt.

Mit den figürlichen Darstellungen geht ein Reichthum an lateinischen und deutschen Sprüchen und Versen Hand in Hand, in denen die sententiöse Weitschweifigkeit des 17. Jahrhunderts förmlich zu schwelgen liebt. Da sich diese Inschriften dem Inhalt der Bilder anschließen, und da letztere während jener Glanzepoche der Kachelöfen biblische und antike Geschichte, vaterländische Heldenthaten, Mythologie, Symbolik, Allegorie und selbst Genrehaftes umfassen, so erhält man einen belehrenden Ueberblick über die Summe der geistigen Interessen jener Zeit. Dabei ist wohl zu beachten, daß die Oefen mit der fortschreitenden Milderung und Verfeinerung der Sitten einestheils immer moralischer werden und selbst harmloseren Liebesscenen keine Aufnahme mehr am Heiligthum des häuslichen Herdes gestatten; andrerseits aber auch in Nüchternheit und schaale Pedanterie versinken, der die athemlose Langeweile der Verse dann am wenigsten abzuhelfen vermag.

Dieß in kurzen Zügen die Erscheinung des Kachelofens in seiner letzten und höchsten Entwicklung. Aber ehe man zu dieser Consequenz durchgedrungen war, gingen Versuche voraus, die eine *Uebergangsepoche* vom plastisch zum malerisch behandelten Ofen bezeichnen. Wir vermögen diesen interessanten Mischstyl in mehreren Beispielen nachzuweisen. Das älteste uns bekannte ist ein *Ofen* im *Schloß Elgg* bei Winterthur, der die Jahrzahl 1607 trägt. Im Aufbau und den Verhältnissen knüpft er an den Ofen von Wülflingen an; aber die Gesimse zeigen schon die vereinfachte Form und die farbige Dekoration auf weißem Grunde. Auch die Bildfelder sind ebenso behandelt mit sehr flüchtigen und manierirten Gemälden. Aber die umrahmenden Theile, sowohl die Pilaster als die Friese, sowie die reichen krönenden Aufsätze bestehen aus grün glasirten Kacheln mit scharf ausgeprägten Relief-Ornamenten im Styl jener zu Wülflingen. Am Sitze, der ganz mit grünen Kacheln bedeckt ist, hat man sogar dieselben allegorischen Figuren verwendet, welche den Sitz zu Wülflingen schmücken. Jedenfalls muß also der dortige Ofen vor 1607 entstanden sein, und unsere oben ausgesprochene Vermuthung erhält ihre Bestätigung. Auch die Füße sind ähnlich wie dort gestaltet, aber bunt gemalt, die Vogelkrallen gelb, das Or-

nament blau und violett auf weißem Grunde. Die Farbenwirkung des Ganzen ist um so lebhafter und frischer, da die Bilder sämmtlich mit blauen Rahmen umfaßt sind, gegen welche die grünen Kacheln prächtig contrastiren.

Das umgekehrte Princip kommt bei dem zweiten Ofen auf Schloß Elgg zur Geltung. Er hat wieder ähnlichen Aufbau mit achteckigem Obertheil, aber während das ganze Gerüst mit allen Gliedern und dem festen Rahmenwerk auf weißem Grunde bunte Bemalung zeigt, bestehen die Hauptfelder selbst aus grün glasirten Kacheln, welche sogar dieselben Compositionen wie die Kacheln zu Wülflingen enthalten. Am Sitz ist dasselbe System durchgeführt; dabei haben die beiden ruhenden Löwen, die uns von Wülflingen her bekannt sind, ebenfalls Verwendung gefunden. Lesen wir nun deutlich: „Hans Heinrich Graaff Haffner zu Winterthur 1668," so müssen wir annehmen, daß man beim Aufbau dieses Ofens jene grünen Kacheln aus älteren Vorräthen oder nach früheren Modellen hinzugenommen habe. Denn die Gemälde dieses Ofens erscheinen entschieden zopfiger und später, obwohl sie mit kecker Hand gemalt sind. An den Pilastern des Unterbaues sieht man vier von den fünf Sinnen, wobei das Gehör merkwürdiger Weise fortgefallen ist; sodann die Monate mit lustigen Darstellungen menschlicher Beschäftigungen und entsprechenden Versen. Beim Herbstmonat z. B. heißt es:

Da kompt der süese Most
Und füllet dan die Faß
Und macht dem Wingertman
Die Gurgel glatt und naß.

In den Zwischenfeldern ist unten die friesartige Darstellung des Urtheils Salomos vom Wülflinger Ofen überall wiederholt. Darüber sieht man in reichen Renaissanceischen, ganz ähnlich wie dort, Einzelgestalten der freien Künste, Astronomie, Rhetorik, Dialektik, Geometrie, Arithmetik und Musik. Die Grammatik ist vergessen und dafür ohne Weiteres die Rhetorik noch einmal aufgeführt. Für das achte Feld ist eine Anleihe aus dem Reigen der Tugenden gemacht und demgemäß die Gerechtigkeit eingefügt worden.

Diese Figuren zeigen einen schon stark manierirten Styl mit bauschigen wildflatternden Gewändern und eine etwas zu derbe Modellirung; doch sind sie voll Leben. Am Oberbau setzt sich die Reihe der Monate fort, und beim Brachmonat heißt es mit treffender Anspielung auf das Geschäft des Ofens:

Nun hebt der Brachmond an
Die große Stub zu hitzen;
Die Hirten sampt der Herd
Beginnen nun zu schwitzen.

Die begleitenden Darstellungen geben heitere Genrebilder verschiedener ländlicher Beschäftigungen. Dazwischen sind in den Hauptflächen die grünen Kacheln von Wülflingen mit der Fußwaschung Magdalenas und denselben Liebesscenen wie dort angebracht. Auch den h. Michael und Georg finden wir wieder. Da nun die grünen Kacheln der beiden Oefen auf Schloß Elgg sich zu ergänzen scheinen, so drängt sich uns die Vermuthung auf, man habe aus einem Ofen, der ganz die Form des Wülflingers hatte, zwei neue gemacht, indem man in dem einen Falle die Hauptfelder, in dem anderen die Rahmen und Glieder nach neuer Manier mit bunt gemalten Kacheln auf weißem Grunde hinzufügte. — An der Wand sind die Personificationen der vier Elemente angeordnet, wobei die Allegorie trotz der Nähe des Ofens sich in ganzer Frostigkeit zu erkennen gibt. Das Wasser gießt aus einer Urne Wasser aus; die Luft ist durch den gekräuselten Hauch und das Attribut des Blasebalges charakterisirt; die Erde gräbt mit einem Spaten; das Feuer hat gar ein Füllhorn mit Flammen in der Hand. Der Ofen gehört mit seiner Höhe von $10\frac{1}{2}$ Fuß und dem oberen Durchmesser von 3 Fuß zu den stattlichsten seiner Art. Im Einklang mit der gediegenen alten Ausstattung, den schweren Vorhängen und Teppichen, sowie der reich geschnitzten Holzdecke des Zimmers gewährt er einen Eindruck seltener Pracht.

Dasselbe Verfahren, ältere grün glasirte Reliefkacheln mit bunt gemalten zu verbinden, begegnet uns wieder bei dem zierlichen Ofen im Schloß Wyden unweit Andelfingen. Unter- und Oberbau haben viereckige Anlage, aber mit abgeschrägten Kanten, auf welchen

man allegorische Figuren in frei bewegtem Styl und in trefflich motivirten Stellungen gemalt sieht. Am Unterbau sind es die vier Elemente, und zwar scheinen es dieselben wie an dem eben besprochenen Ofen zu Elgg; am Oberbau haben die vier Sinne, Geschmack, Gehör, Gesicht und Empfindung (der fünfte fehlt auch hier) ihren Platz erhalten. Die begleitenden Verse nehmen sämmtlich eine religiöse Wendung. So z. B. beim Gehör:

Verläumdung, Ergernuß, gedicht und falsche Lehre
Auch Narrentheidigung nicht mein Gehör versehre:
Das seligmachend Wort in meinen Ohren kling
Und von den selbigen hinein zum Hertzen tring.

Die Hauptfelder enthalten sodann, durch blau-weiß gebänderte Stäbe getrennt, die glasirten Reliefkacheln, in welchen wir fast ausschließlich unsere Bekannten von Wülflingen und Elgg wiederfinden. Auch hier waltet in der Anordnung mehr ein ökonomisches als irgend ein anderes Gesetz; denn am Unterbau, wo die Liebesscenen von Wülflingen in zwei Reihen ihren Platz gefunden haben, bestehen die 14 Felder aus Wiederholungen der fünf verschiedenen Darstellungen, die wir dort gefunden haben. Am Oberbau enthalten die 16 Felder Reliefbilder der sieben freien Künste, wobei Dialektik und Musik je dreimal, Grammatik, Geometrie, Astronomie, Rhetorik und Arithmetik je zweimal angebracht sind. Der Styl dieser Figuren ist derselbe keck bewegte mit flatternden Gewändern wie in Elgg; aber die Compositionen sind andere, namentlich besteht die Einfassung hier aus einer Bogenstellung auf Säulchen, wobei geflügelte Engelköpfe die Ecken ausfüllen. An der Attika begegnet man wieder den prächtigen Relieffriesen von Elgg, mit Masken, Blumenranken und Schwänen im reichen Arabeskenstyl. Die Bekrönung des Ofens zeigt die Engelköpfe mit Flügeln unter Voluten und Früchten, ganz wie zu Wülflingen; nur daß hier noch polychrome Bemalung hinzukommt. An der Vorderseite sieht man ein bemaltes Wappen mit der Inschrift: Dr. Jacob Küenzli Schultheis und Oberamptmann. Hr. Hanß Heinrich Küntzli dieser Zeit Amptman alhie 1686 *A. P.* Dieß Monogramm, welches am Sitze sich in anderer Form A. P. wiederholt, bezeichnet ohne Zweifel

den Winterthurer Meister Abraham Pfau als Verfertiger des Ofens.

Reich und elegant aufgebaut ist auch der Sitz. An seinen Stufen sieht man die Arabeskenfriese mit Masken, die auch in Elgg vorkommen; dann tritt noch einmal die Astronomie als Lückenbüßer ein, und neben ihr eine noch zweimal an diesem Ofen wiederholte halbe Kachel mit einem als Karyatide verwendeten Genius, der auf dem Kopfe ein römisches Kapitäl trägt. Man sieht daran deutlich, wie die damaligen Hafner gelegentlich aus allerlei Vorräthen passende Platten zur Ausfüllung herbeiholten. Die Rücklehne des Sitzes bietet wieder einen Beleg für diese Thatsache; denn sie ist mit fünf Exemplaren einer eleganten Arabeskenkachel bekleidet, an welcher man die Inschrift liest: DIE. 5. SINN. Offenbar bildeten sie an einer uns nicht mehr erhaltenen Ofencomposition die Zugabe zu entsprechenden figürlichen Darstellungen. Endlich ist der zierlich eingefaßte Oberbau des Sitzes mit dem uns von Wülflingen her bekannten Relief des Sündenfalles geschmückt.

Ein viertes Beispiel solcher gemischten Compositionsweise fanden wir an einem Ofen im Haus zur Reblaube in Winterthur. Er ist achteckig aufgebaut und hat an Einfassungen und Pilastern die gemalten Gestalten der Apostel in ziemlich manierirtem Style. Die also umrahmten Hauptfelder enthalten oben die vier Erdtheile, unten S. Michael und den Sündenfall, an der Attika endlich die Arabeskenfriese, welche wir sämmtlich von Wülflingen her kennen. Als Verfertiger nennt sich David Pfau 1668. Das Monogramm A. P. geht wieder auf den Maler Abraham Pfau.

Während man also selbst in den späteren Decennien des 17. Jahrhunderts noch aus Oekonomie gelegentlich ältere glasirte Reliefkacheln in umfassender Weise verwendete, treffen wir schon zu Anfang desselben Jahrhunderts Beispiele von ganz bemalten Oefen, bei welchen aber die Freude am plastischen Schmuck immer in Nebensachen noch maßgebend bleibt. Das früheste und in gewissem Sinn schönste Beispiel dieser Art fanden wir an einem Ofen im Haus zum Balusterbaum in Winterthur vom Jahr 1610. In schlankem Aufbau erhebt er sich, ähnlich dem Ofen zu Wyden, vier-

eckig mit abgeschrägten Kanten, durch einfache Pilaster gegliedert. Auch die Gesimse zeigen in richtigem Verständniß die Vereinfachung der Profile, welche die malerische Ausstattung verlangt. Die Farbenscala an diesem herrlichen Ofen ist reicher und intensiver als an allen anderen Oefen, die wir gesehen. Das Gelb ist von glühender Tiefe, das Grün von saftiger Fülle, Blau und Violett sparsam verwendet; dagegen kommt häufig ein leuchtendes Roth, ähnlich dem pompejanischen, nur mehr ins Braune fallend, vor. Man kann sich des Gedankens nicht enthalten, daß der Maler dieses Ofens durch die venezianische Schule gegangen sei und die Farbenpracht eines Paolo Veronese mit seinen bescheidenen Mitteln nachzuahmen versucht habe. Dazu kommt ein ächter Arabeskenstyl der Zeichnung, der mit schön componirten Ranken, Blumen und Vögeln, sowie an anderen Feldern mit Masken und aufgerolltem Rahmenwerk herrlich zu wirken weiß. Die prachtvollen Passionsblumen in der Arabeskenranke am Sitz gehören zum Schönsten, was uns irgendwo an Oefen begegnet ist. Denn sehr bald drang in die Ofenmalerei eine mehr naturalistische Behandlung, die dem wahren Arabeskenstyl ein Ende machte. Dazu kommen noch bemalte Reliefs in bescheidener, aber gut gewählter Anordnung: so die Krönung mit dem stets wiederholten Bilde der Judith, welche das Haupt des Holofernes in der Hand hält; so die Masken an den Füßen des Ofens, die Genien an den Pilasterfeldern der Attika und den Postamenten, die geflügelten Engelköpfchen an den Pilastern.

Die Hauptfelder enthalten sodann im pompösen Zeitkostüm die Gestalten der Laster, die dem übrigen Styl jener Epoche mehr zusagen mochten als zahme Tugendbilder. Für die Freude an der flotten Erscheinung der Laster konnte man ja in den Versen durch strenge Verurtheilung ihres Wesens Buße thun. So heißt es bei der Trunkenheit:

Ebrietas du böse Sucht
Bringst Mā und Weib in groß Vnzucht,
In Angst und Not, auch Spot und Schandt,
An Bettelstab, auch frembde Hand,
Vō Gottes Segen in Unkeuschheit.
Das alles bringt die Trunkenheit.

Am Unterbau beginnt den Reigen der Müßiggang, ein stattlicher Mann, den ein Esel begleitet. Dann folgt die „Trunkenheit", ebenfalls als Mann charakterisirt, dem ein Schwein beigegeben ist. Der Geiz tritt in Gestalt einer Frau in Reifrock und Mieder mit Puffärmeln und weitem Spitzenkragen auf. In der Linken hält sie einen Schlüsselbund, mit der Rechten drückt sie ein Gefäß mit Goldstücken an sich. Sie steht gleich den übrigen Figuren in einem Feuer, an welchem ein Hund ausgestreckt liegt. Der Zorn ist sodann als Gewaffneter mit gezogenem Schwert geschildert; neben ihm liegt ein Löwe am Feuer. Die Gestalten der oberen Reihe, denen keine Flammen beigegeben sind, beginnen mit dem Neid, einem Mann im Pelzrock mit erhobener Lanze in den Händen, dabei ein Hund. Es folgt die Hoffart, eine pompöse Frauengestalt in prachtvollem blauem Kleide und reichgeschmücktem Mieder. Mit der Linken, die ein Paar Handschuhe hält, zieht sie das Kleid herauf, daß man den gemusterten Reifrock ebenfalls bewundern kann, wie es heutzutage wieder Mode ist. Der Künstler hat die beiden Frauengestalten, ihres prächtigen Effektes sicher, mit gutem Vorbedacht an die vorderen Mittelfelder des Ofens gebracht. Die folgende Figur, welche die Unkeuschheit vorgestellt haben muß, ist in späterer Zeit entfernt worden. Vielleicht war sie etwas zu flott ausgefallen und gab einer bedächtigeren Zeit dadurch Anstoß. Um für das letzte Feld noch eine Darstellung zu gewinnen, hat der Künstler den sieben Todsünden als achte das Spielen hinzugefügt, welches damals wohl eine Nationalsünde gewesen sein mag. Den Todsünden halten an den schrägen Ecken kleine ziemlich rohe Darstellungen das Gleichgewicht. Es sind Frauengestalten, die als Geist des Rathes, des Verstandes, der Weisheit und der „Kunst Gottes" bezeichnet sind. Spruchzettel und die Taube des h. Geistes im Strahlenkranz begleiten sie. An der Attika sind die allegorischen Gestalten der Jahreszeiten angebracht. Am Sitze sieht man einen liegenden Genius unter Blumen, auf einen Todtenkopf gestützt, mit der Beischrift Memento mori. Die ganze Malerei ist derb und etwas grob, aber mit breiten sicheren Zügen, und der künstlerische Werth liegt in der prachtvollen dekorativen Gesammtwirkung. Zwei Mono-

gramme „ICE“ und „IE“ sind wahrscheinlich auf zwei Mitglieder der Winterthurer Hafnerfamilie Ehrhart (etwa Hans Christoph und Bernhard?) zu beziehen.

Eine weitere Entwicklungsstufe vertritt der kleinere, aber durch Feinheit des Aufbaues, Anmuth der Verhältnisse und heiteren Farbenschmuck ausgezeichnete Ofen im Hause zum Wilden Mann an den unteren Zäunen zu Zürich. Er trägt die Jahrzahl 1617; das Getäfel des noch wohlerhaltenen Gemaches, mit dem wie auf Schloß Elgg eine besondere Abtheilung für die Schlafstätte verbunden ist, hat die Bezeichnung 1616. Der Ofen erhebt sich sechseckig in schlanker Form, mit Pilastern gegliedert, aus einem ähnlich behandelten Unterbau. Ein kleiner zierlicher Sitz ist an der linken Seite angebracht. Auch hier sind die grün glasirten Kacheln völlig verschwunden; aber die Pilaster und ihre Fortsetzungen an Sockeln und Gesimsen haben plastische Arabesken, Löwenköpfe und Masken, deren elegante Form durch Bemalung auf weißem Grunde noch gehoben wird. Blau ist sparsam verwendet; grün tritt mehr hervor und wird durch gelb, blaßroth und violett unterstützt. Eine Krönung von zopfig geschweiften Aufsätzen bildet den Abschluß des Ganzen. Keiner von allen uns bekannt gewordenen Oefen kommt diesem graziösen Werk an Adel und Feinheit polychromer Wirkung gleich.

Dieser Ofen ist zugleich der erste, so weit wir wissen, an welchem eine vaterländische Tendenz hervortritt. Am Unterbau sind in Bogenfeldern, am Oberbau in rechteckigen Rahmen Bilder aus der Schweizergeschichte gemalt und mit ermahnenden Versen begleitet. Die Bilder sind mit großer Bravour hingesetzt, dabei reich und intensiv in der Färbung, höchst entschieden in der Bewegung. Unten am Ofen sieht man zuerst Sarnen und Rotzberg von den Schweizern eingenommen. Der Landvogt im kurzen Pelzmantel und Barett hemmt seinen Schritt in fast koketter Wendung, da die Landleute ihm auf dem Kirchgange mit dem „Guten Jahr“ entgegentreten. Seine Dogge fährt in richtigem Instinkt mit heftigem Gebell auf die Bauern los. Das folgende Bild zeigt Geßlers Hut auf der Stange, von einem Landsknecht bewacht. Dann kommt

Tells Apfelschuß, eins der besten Bilder. Die Haltung des kühnen Schützen, die Neugier, mit welcher ein Kriegsknecht ihm beim Zielen über die Schulter blickt, die vornehme Nachlässigkeit, mit welcher der Landvogt im reichen Pelzmantel und Barett zuschaut, das Alles ist voll Natur und Leben. Die Verse, noch in der ungehobelten, aber ehrenfesten Weise des 16. Jahrhunderts, lauten also:

Sieh hie den frommen Thellen gutt
Wie er durchs Landvogts Vebermutt
Ward gnött zu schießen; darvon kam,
Das ihm der Landvogt nit entrann.

Auf dem nächsten Bild wird Wolfenschießen im Bad erschlagen; das letzte zeigt den Schwur auf dem Rütli. — In der oberen Reihe erschießt zuerst Tell den Geßler; eine etwas theatralische Scene. Dann werden dem alten Melchthal die Augen ausgestochen und im Hintergrunde die Ochsen fortgetrieben. Das folgende Bild schildert eine Schlacht der Eidgenossen, ohne nähere Bezeichnung, aber mit der Unterschrift:

Betracht wie manlich Lyb und Blutt
Dyn Vordren wagtend dir zu gutt,
Darmit das sy dich machtend frey
Vor frömdem Gwalt vnd Tiraney.

Auch die nächste Darstellung trägt einen allgemeineren Charakter. Man sieht einen gefangenen Schweizer, bei dem ein offner Sack mit Gold steht, und den der Papst, der König von Frankreich und andre Fürsten umringen. Mahnend ertönen die Verse:

Wie achtist du so ring dyn Blutt,
Das du ums schnöden Gelts und Gutt
Must frömder Herren Gfangner syn,
Was rümst dich dan der Freiheit dyn?

Das folgende Bild kehrt zur Geschichte zurück. Während die Vögte aus dem Lande vertrieben werden und ihre hochgepackten Wagen im Hintergrunde von dannen jagen, wird vorn Kaiser Albrecht erschlagen. Die Verse lauten:

Die Vögt vom Land hin gwisen sind
Mit Hab und Gutt, mit Wyb und Kind,
Künig Albrecht wollt rechen das,
Jedoch er drob erstochen was.

Das letzte Bild macht in allegorischer Fassung den Abschluß. Voluptas hat einen stattlichen Eidgenossen mit der Schweizer Fahne, über dessen Kopf Avaritia zu lesen steht, an der Kette und hält ihm den Becher vor, während ein Spiel Karten an der Erde liegt. Am Boden kniet ein Ritter, oben aus den Wolken ragt eine Hand mit gespanntem Bogen hervor. Dabei steht: „Nisi conversi fueritis arcum suum tendit.“ Sodann unten:

Austria ad Helvetiam.
Myner Lüten Bosheit was Ursach dyner Freiheit.
Helvetia ad Austriam.
Ach ach, ich sorg myn böser Gang
Bring wider dynen Grichtes Zwang.

Den Abschluß dieser Gedankenreihe macht die Darstellung an der Nordseite des Sitzes, wo man einen Alten im Pelzhausrock am Tische sieht, auf welchem ein Buch mit der Bezeichnung Psalm 137 (das Klagelied der gefangenen Juden) liegt. Dabei steht eine Anzahl Männer, gebrochene Stäbe betrachtend, die am Boden liegen, während Einer ein Bündel Stäbe vergeblich zu zerbrechen sucht. Dazu die Mahnung:

O Eidgnoschaft diese Figur
Lehrt dich Einkeit uß Natur, u. s. w.

Dieselbe Behandlungsweise entfaltet sich zu glänzender Pracht am Ofen des alten Seidenhofes in Zürich, dem einzigen unter den uns bekannten, welcher durch zwei Sitze, auf beiden Seiten, sich auszeichnet. Er trägt die Jahrzahl 1620 und das Monogramm L P, welches ohne Zweifel wiederum auf einen Künstler aus der Winterthurer Hafnerfamilie Pfau hinweist. Der viereckige Aufbau wird durch Abschrägungen achteckig; Pilaster mit hermenartiger Verjüngung gliedern die Flächen; an der Attika treten auf den Ecken Consolen heraus, auf welchen das weit vorspringende Kranzgesimse ruht. Die Bekrönung bildet eine Galerie durchbrochener phantastisch geschwungener Aufsätze, kleine Brustbilder in Voluten und anderm Barockrahmenwerk enthaltend. Ebenso prächtig barock sind die in Vogelkrallen auslaufenden Füße des Ofens gestaltet; sie schließen oben mit weiblichen Masken ab, deren

Flügel volutenartig aufgerollt sind. Die beiden Sitze sind schöner als irgend anderswo architektonisch entwickelt, mit geschweiften Armlehnen und nackten Karyatiden in starkem Relief, darüber mit korinthischen Säulen, welche einerseits der oberen Pilasterstellung des Ofens, andrerseits den holzgeschnitzten Säulen entsprechen, mit welchen die schön erhaltene Täfelung des Zimmers ausgestattet ist. Deßhalb wurde auch die Säulenstellung sammt der Kachelbekleidung an den ganzen Wandflächen in der Ofenecke fortgeführt. Welches Stylgefühl im Kunsthandwerk jener Epoche vorhanden war, über deren Barockgeschmack unsre altkluge, in gewissem Sinn Alles verstehende und Nichts könnende Zeit die Nase zu rümpfen liebt, das erkennt man an der verschiedenen Behandlung derselben Säulenordnung in der Holzschnitzerei und der Hafnerei. Das ganze Zimmer in seiner trefflichen Erhaltung ist eins der größten Prachtstücke jener Zeit.

Die Farbenstimmung des Ofens ist überwiegend blau auf weißem Grund, mit gelben Ornamenten für die Hauptglieder; die Bildfelder enthalten am Ofen und den Wänden in Bogennischen, welche an der schrägen Ofenseite mit Giebeln bekrönt sind, saftig gemalte Darstellungen der Elemente und deutsche Kaiserbilder zu Pferde, mit ziemlich hölzernen Fibel-Versen. Es sind in eigenthümlicher Auswahl: Konrad I, Heinrich IV, Friedrich I, Otto IV, Rudolf von Habsburg, Ludwig der Baier, Wenzel, Ruprecht von der Pfalz (der sich ohne Pferd als einfacher Fußgänger behelfen muß), Albrecht II, Friedrich II, Maximilian, Karl V, Ferdinand (gleichfalls zu Fuß) und Rudolf II. Dazu kommen die vier Elemente, vier freie Künste und vier von den fünf Sinnen, wobei das Gehör wieder übergangen ist. Wir sehen dabei abermals, wie die sechs-, acht- oder vierseitige Anlage der Oefen zu Conzessionen zwang. Gestaltenreihen wie die vier Jahreszeiten, die vier Elemente, die zwölf Apostel waren für solche Aufgaben gut zu verwenden. Bei den fünf Sinnen mußte man meistens den einen fortlassen; andrerseits wurde den sieben Todsünden gar noch eine achte hinzugefügt. Ebenso ließ man von den sieben freien Künsten entweder eine fort, oder wiederholte dieselben in beliebiger Weise.

Derselben Gattung gehört ein reich geschmückter und wohlerhaltener Ofen im Hause zum Lorbeerbaum zu Winterthur. Er trägt viermal die Jahrzahl 1636 und am obern Sims das Monogramm D. P., was auf einen Meister David Pfau aus der Winterthurer Hafnerfamilie dieses Namens zu deuten sein wird. Der schlanke sechseckige Oberbau wird durch vortretende Säulchen gegliedert. Auch die Bekrönung, ähnlich durchbrochen und geschweift wie an dem eben besprochenen Ofen, ist plastisch behandelt und zeigt in verschiedenen Variationen Judith mit dem Haupte des Holofernes. Dieser Gegenstand kam an derselben Stelle am Ofen im Hause zum Balusterbaum vor, welches mit dem Hause zum Lorbeerbaum gegenwärtig verbunden ist. Am Unterbau sind die geschweiften Pilaster mit Masken geschmückt; die Füße des Ofens laufen wieder in Vogelkrallen aus und zeigen eine reiche Composition von Karyatiden am obern Ende, Masken und Voluten. Die Gemälde der Hauptfelder sind mit tiefblauen Einfassungen umgeben und in Bogennischen angeordnet. Die Ornamentik hat Nachklänge von dem schönen Ofen im Haus zum Balusterbaum, namentlich Ranken mit Passionsblumen; aber Alles ist massiger, vom Arabeskenstyl entfernter. Dazu herrscht ein kühler blauer Farbenton vor, der aber in seiner Weise nicht minder harmonisch wirkt. Die Gemälde erscheinen ziemlich grob und mangelhaft in der Zeichnung, ohne die geniale Keckheit des oben erwähnten Meisters. Die Bilder, begleitet von Versen, preisen verschiedene Tugenden und gute Eigenschaften, wobei beliebte Parabeln und Gleichnisse benutzt werden. Die obere Reihe beginnt mit der „Dienstwilligkeit." Ein Mann zündet beim Nachbar sein Licht an. Ein Andrer zeigt einem Wanderer den Weg:

Die wahre Lieb ohn Schaden kan
Dem Nechsten dienen als der Man
Zeigt im den Wäg; der ein anzündt
Sein Liecht beim Nachbarn, das schon brünt;
Bschiecht im ein großer Dienst damit,
Der Nechst seins Liechts drum manglet nit.

Das zweite Bild: Bürgerliche Einigkeit die beste Ringkmaur. (Zwei Männer wandeln auf einer Befestigungsmauer. Blick ins

Freie. Landschaft.) Das dritte, Gastfreye betitelt, zeigt drei häßliche Engel bei Abraham zu Gast. Dazu die Verse:

Dry Engel nimbt auf Abraham,
Die im verhießend einen Saam,
In welchem alle Geschlecht der Erden
Gehelget und gesegnet werden.
Wer sein frey milte Hand streckt aus,
Den Segen Gotts mit zücht zu Haus.

Das vierte Bild „Selbs thun" giebt eine Erndtescene, wo der Herr selbst die Wachteln aus seinem Korn jagt. Das fünfte, mit der Beischrift Freyheit, enthält eine lustige Darstellung der Fabel von den Fröschen, die einen König begehren.

Die untere Reihe beginnt mit dem Geiz, dessen Bild in einem mit Victualien, namentlich Würsten und einer Gans am Bratspieß beladenen Esel vorgeführt wird, der gleichwohl Disteln frißt:

Groß Gut han und des bruchen nit
Dem Esel des Esopy gleicht,
Mit bester Speiß er war beladen,
Spardts doch, fraß Distlen zu seim Schaden.
Was der Geitzig seim Halß entwehrt,
Dasselb von Andren wirt verzehrt.

Dann folgt Nutzbarkeit und Ehrbarkeit, deren Untrennbarkeit der Maler durch zwei aneinander gekettete Truhen mit den betreffenden Aufschriften veranschaulicht hat, welche zwei Männer vergeblich aus einander zu reißen suchen. Dabei Zuschauer in heitrer Landschaft. Das dritte Bild ist der Undank. Als Repräsentant desselben erscheint der Igel, der sich nicht aus der Höhle entfernen will, welche die Schlange ihm mitleidig eingeräumt hat. Vergeblich ringelt und bäumt sich die Besitzerin und scheint dem Usurpator bittre Vorwürfe zu machen, die dieser mit aufgesträubten Stacheln ruhig über sich ergehen läßt. Für die „Schalkheit", die nun folgt, ist die Fabel vom Fuchs und dem Storch, die sich gegenseitig zu Gaste bitten, gewählt. Die Geduld endlich wird durch ein nacktes Weib veranschaulicht. Sie hält eine Stange, auf welcher ein Uhu sitzt, der gleichmüthig sich von der gesammten Vögelschaar umtoben läßt. Alle diese Bilder sind sammt den Versen, den bekannten

Emblemen Christoph Maurer's[1]) entlehnt, die eine beliebte Quelle für die Ofenmalerei gewesen zu sein scheinen.

Am Sitze sieht man Jagdscenen, darüber ein Memento mori, durch ein abschreckend häßliches Weib, das am Boden liegt, versinnlicht. An der Rücklehne ist Herkules am Scheidewege zwischen Tugend und Laster dargestellt. Die nach der Wand gekehrte Seitenfläche des Sitzes ist mit drei älteren grünen Reliefkacheln bekleidet, welche nicht dazu bestimmt waren, gesehen zu werden. Sie enthalten eine sitzende weibliche Gestalt, in einen Renaissancerahmen von guten Ornamenten gefaßt. Wieder ein Beispiel, wie ältere Kacheln gelegentlich zum Ausflicken benutzt wurden.

Merkwürdig ist an diesem Ofen noch, daß an der Rückseite gegen den Sitz hin sich drei kleine ausziehbare Kästchen befinden, die laut einer etwas derben versifizirten Inschrift zum Aepfelbraten bestimmt waren.

Verwandter Art, aber von noch reicherer plastischer Gliederung war der Ofen auf der Meise zu Elgg, inschriftlich vom Jahr 1642. Er ist vor einigen Jahren ins Ausland verkauft worden. Er war ohne Zweifel eines der glänzendsten Werke seiner Art und stammte gewiß aus den Winterthurer Werkstätten.

Zwei prachtvolle Beispiele derselben Gattung stehen noch in dem Gemeindehaus zu Näfels. Es ist dies ein palastartiger Bau, welchen der aus französischen Diensten heimgekehrte Oberst Freuler im J. 1646 aufführen ließ, um, wie die Volksüberlieferung will, den ihm zugedachten Besuch Ludwigs XIV zu verherrlichen. Der König sei nicht gekommen, der Bauherr habe sich mit seinem Prachtbau ruinirt, der jetzt durch Ironie des Schicksals theilweise als Armenhaus dient. Das stattliche Gebäude mit seinem hohen Giebel, dem reichen Barockportal, den stuckirten Gewölben im unteren und oberen Vestibül, der breiten zwischen Pfeilern aufgemauerten Treppe, deren Geländer noch gothische Maaßwerkmuster bietet, das Alles bereitet auf die Pracht vor, mit welcher die Zimmer des Hauptgeschosses noch jetzt ausgestattet sind. Da ist ein großer

[1]) Emblemata miscella nova. Zürich 1622.

Saal mit Kamin, steinernem Fußboden und unvergleichlich prächtiger Kassettendecke von Holz, reich mit eingelegter Arbeit geschmückt. Auch die polygone Kapelle, die sich dem Saal anschließt und nach außen als Erker vorspringt, ist noch gut erhalten. Sodann sieht man ein kleines Zimmer mit elegantem Holzgetäfel an den Wänden und ähnlich gearbeiteter Decke. Es enthält einen Ofen, der inschriftlich von „Hans Heinrich Pfauw, Haffner in Winterthur" ausgeführt wurde. Er ist schlank mit sechseckigem Oberbau, und ruht auf hockenden Löwen mit häßlichen froschartigen Köpfen. Die als Stelen verjüngten Pilaster am Ober- und Unterbau, die Einfassungen der Bilder und Sprüche, die Statuetten der Jahreszeiten und die Brustbilder an der oberen Attika, die Thierköpfe an den Sockeln, die Masken an der unteren Attika, sowie die Darstellungen der Judith mit dem Haupte Holofernis an der phantastisch geschwungenen Bekrönung, das Alles ist in bemaltem Relief ausgeführt. Alles Andere zeigt bloß gemalte Ornamente und Bilder, wobei blau und gelb vorherrschen, und die Gemälde in einem manierirten Styl ziemlich flau und blaß gehalten sind.

Die Bilder stellen die neun Musen dar, zu welchen als zehnte Figur der Glaube hinzugefügt ist. An der ebenfalls mit Kacheln bekleideten Zimmerwand kommt gleichwohl der Glaube noch einmal vor und dazu Stärke, Geduld, Fürsichtigkeit, Liebe, Gerechtigkeit. Außerdem die drei jüdischen Helden: Josua, Judas Makkabäus, König David, und die drei heidnischen: Julius Cäsar, Alexander Magnus, in orientalischem Turban, und „Hektor von Troja". Am merkwürdigsten sind die Musen, nicht wegen ihres ziemlich flauen und affektirten Styles, sondern weil sie sämmtlich auf irgend einem Instrumente musiziren und uns den Ueberblick über ein damaliges Orchester gewähren. Erato mit der Geige macht den Anfang. Dazu die Verse:

Der Geyge Klang und süß Gethön
Ziert andre Instrument gar schön,
Und wan man d' Wahrheit sagen wil
So ist die Geyg das eltist Spil.

Klio spielt auf der Orgel, was also erklärt wird:

Ein gut par Backen Athems voll
Ein Sackpfeiff thut begehren wol,
So steht si wol bei der Schalmey
Und ist der Bauern Orgel frey.

Kalliope singt aus einem Buche, das ein Genius hält; Polyhymnia ist mit dem Cello beschäftigt; Urania spielt die Laute; Thalia bläst sogar mit Macht die Posaune. Dazu die Verse:

Pusaunen oder Feldt Trommeten
Vor Zeiten d' Juden bruchen tetten
Zu ihrem Gottsdienst für ein Gleudt
Als noch kein Gloggen war bereit.

Weiter sieht man Euterpe die Zinke, Melpomene die Zwerchpfeife blasen und Terpsichore die Harfe spielen.

Der Sitz ist durch Reliefhermen, gemalte Arabesken mit Passionsblumen, Jagdgeschichten und die Figuren von Saturnus, Jupiter, Mars, Venus und Luna geschmückt. Endlich sieht man ein Hündlein auf einem Kissen an der untersten Stufe dargestellt mit der Beischrift: „Ich lig zwar still, Trauw mir nit zvill." So ist auch dieser vierfüßige Freund des Ofens und des Menschen zu seinem Recht am Ofen gekommen.

In einem anderen Zimmer, jenem kleineren gegenüber, steht sodann ein Ofen, der zu den größten und prachtvollsten gehört und sammt dem Sitz und der Kachelbekleidung der Wände eins der reichsten Beispiele derartiger Ausschmückung bildet. Er ist hoch, achteckig, mit reicher Krönung, in welcher Vasen, geflügelte Engelköpfe und Pelikane in Relief ausgeprägt sind. An der oberen Attika sind die Reliefgestalten der Jahreszeiten als nackte Genien in eleganten, von weiblichen Figürchen gehaltenen Rahmen dargestellt. Im Uebrigen tritt die Plastik mehr zurück, und die Bildfelder haben schon die ovale Rahmenform, was Beides einen Uebergang zur späteren Behandlung anzeigt. Die überaus reichen Gemälde enthalten an den Pilastern interessante Darstellungen der verschiedenen Stände, an den großen Bildfeldern Scenen aus dem alten Testament. Alles reichlich mit Sprüchen und Versen versehen. An den Wänden sieht man Reiterbilder und in den Friesen Jagdscenen.

Die Einfassung des Sitzes wird durch zwei hermenartige Krieger als Atlanten gebildet. Am Fuße liegt wieder ein ruhender Hund auf seinem Kissen, an der Rücklehne ist ein Zweikampf zu Fuß und zu Pferde dargestellt. Beim letzteren liest man: „Ich möcht woll eins mit dir auffheben und dich mit sampt deim Pferdt erlegen. — Nur wacker her, antwortet der Gegner, und schon nit mir, dann ich will auch nit schonen dir.“ Das Kostüm ist wiederum einer früheren Zeit entlehnt. An der oberen Wandecke rechts sieht man das Zeichen H. B. , welches vielleicht auf ein Mitglied der Winterthurer Hafnerfamilie Brennwald zu deuten ist.

Ungefähr derselben Zeit gehört ein durch Kraft und leuchtende Frische der Färbung ausgezeichneter Ofen im Erdgeschoß des Sonnenhofes in Stadelhofen (Zürich). Er ist schlank, sechseckig, die Füße sind mit Reliefbrustbildern, die Krönung mit Genien und plastischem Rankenwerk geschmückt. Mehrmals findet sich an ihm die Jahrzahl 1655 und das Monogramm HH . G, welches den uns schon bekannten Hans Heinrich Graaff von Winterthur bezeichnet. Ein schöner Sitz und reiche Kachelbedeckung der Wände, die mit Reliefgenien und Masken in Arabesken bekrönt sind, bilden mit dem Ofen wieder ein prächtiges Ganze. Die Pilaster des Ofens sind mit flott gemalten, zum Theil sehr wunderlich kostümirten Figuren, Helden des Alterthums und Personen des alten Testaments, geschmückt. Unten sieht man Horatius (Cocles), Curtius, mit der Devise auf dem Schild: „Phoenix non moritur“; Curius mit dem Rettich als Wappenzier und dem Verse: „Schleckhafft Sieden und Braten taugt nicht vor die Soldaten“; Aemilius, Polybius und Julius. Dazwischen die lehrreiche Darstellung der sieben Weltwunder und ihrer Erbauer; zuerst Chares Lindius, ein ehrwürdiger Greis mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupte, in den Händen Buch und Lorbeerzweige haltend, mit einer Dalmatika bekleidet, wie sie etwa an hohen Festtagen der Pabst zu tragen pflegt. Im Hintergrunde sieht man den Koloß des Sonnengottes, in hergebrachter Weise spreizbeinig über dem Hafeneingang dargestellt. Ein Schiff segelt eben unter ihm durch; in der ausgestreckten Rechten hält er

eine Schaale mit Räucherwerk. Dann folgt Semiramis mit Bogen und Köcher, im Hintergrund Babylon und das Grabmal des Ninus sammt den schwebenden Gärten. Der dritte ist Phidias in wunderlichem türkischen Kostüm, mit Kaftan und hohem Turban angethan, über welchem eine Königskrone aufsteigt. In der Hand ein goldenes Scepter. Hinter ihm ragt in einer Nische der Zeuskoloß auf, in der Hand das unvermeidliche Weihrauchbecken. Dabei die Verse:

Seht, Phidias hat uffgerichtet
Dem Jupiter dem Heidengott
Ein Bild sehr hoch geachtet
Auf dem Olymp: nun ists vernichtet,
Das köstlich Stuck ist nun ein Spott
Von Helffenbein gemachet.

Dann folgt in der Reihe Pharao mit den Pyramiden, in leidlich verstandenem antiken Kostüm, das er füglich mit dem des Phidias tauschen könnte; endlich Diana selbst mit ihrem Tempel zu Ephesus, dessen Form als zopfig behandelte christliche Kirche aufgefaßt ist. Am Oberbau enthalten die Pilaster Gestalten des alten Testamentes, sämmtlich mit Fesseln an den Füßen. So Loth der Fromme, Salomon der Weise, David der Gottselige, Samson der Starke, so daß sie als Vertreter von Tugenden bezeichnet sind. Pax und Fama müssen die Reihe schließen. An den Hauptfeldern folgt als sechstes Weltwunder die trauernde Artemisia mit dem Mausoleum, dazu die Verse:

Mausole dier von Marmorsteinen
Hat Artemis' gebouwt ein Grab
Vß großem Leid und Heullen
Zeigt nun derselben Steinen einen,
Der stolze Bouw der ist schabab
Mit sechs und dreyssig Seullen.

Ptolomäus mit dem Pharos macht den Abschluß, und die folgenden Felder sind mit Darstellungen der Jahreszeiten bedeckt, von welchen jedoch der Winter abhanden gekommen und durch eine spätere Kachel mit blauer Landschaft ersetzt worden ist.

Am Sitz ist eine Figur mit Memento mori, Stundenglas,

Urne und Todtenkopf, daneben ein Kriegsmann mit der Hakenbüchse und eine Frau im Reifrock und mit einem Pokal dargestellt. Die Rücklehne trägt eine Inschrift, welche in ergötzlicher Weise den Ofen direkt als göttliche Institution verherrlicht:

Durch d'Sünd der Mensch gefallen ist,
Daß ihm an Seel und Leib vil prist,
Damit er aber nit verzag,
Sonder Gott zpreisen Vrsach hab,
Hat er ihm auch für Frost und Kelt
Des Ofens Mittel fürgestellt.

Damit correspondirt ein Vers am oberen Wandfelde, wo zwischen Fruchtstücken Folgendes zu lesen ist:

Im heißen Ofen der Trübsal
Probiert Gott seine Kinder all,
Herr Jesu Christ, mit deinem Blut
Lösch auß die Hitz der Hellen Glut.

Alle Malerei an diesem Prachtstück ist derb, keck, etwas grob, aber mit gutem Verständniß ausgeführt. Die Figuren sind theatralisch bewegt und phantastisch in ihrer Erscheinung. Das Kolorit wird durch vorherrschendes kräftiges Blau und tiefes Goldgelb, wozu Violett und ein saftiges Grün kommen, überaus frisch und blühend. —

Hatte man in diesen Beispielen der plastischen Behandlung neben der malerischen noch einen gewissen Spielraum gelassen, so werden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auch diese letzten Spuren einer früheren Auffassung beseitigt, und das Ofengebäude erhält eine Gliederung, die mit ihren breiten Flächen die ausschließliche Anwendung der Malerei nicht blos begünstigt, sondern geradezu verlangt. Nur an den Füßen und der Bekrönung, auch wohl an den Einfassungen des Sitzes gestattet man sich die Anwendung der Plastik, die aber selbstverständlich nur noch polychrom auftreten darf. Fortan erhalten denn auch die Bildfelder eine andere Form; sie verlieren ihre selbständige architektonische Einfassung und werden lediglich von einem vertieften Rahmenprofil umschlossen, das die Gestalt eines überhöhten Rechteckes, unten und oben mit halbkreis-

förmiger Erweiterung annimmt. Ein gemaltes barockes Rahmenwerk in bunten Schnörkeln und Voluten umgibt das Ganze.

Eins der frühesten Beispiele dieser Gattung ist der schöne Ofen im Hause des Hauptmanns Keiser in Zug. Er trägt an der Attika die Bezeichnung: David Pfauw, Haffner zu Winterthur, und daneben das Brustbild des Abraham Pfauw (also wahrscheinlich des Malers) mit der Jahrzahl 1660. An einem Gemälde findet sich außerdem die Jahrzahl 1661. Es ist ein prächtiges Werk, achteckig aufgebaut, auf gut stylisirten hockenden Löwen ruhend, die goldgelb glasirt sind. In reicher Farbenwirkung durchgeführt, etwas manierirt, aber mit breiten, kecken Pinselstrichen hingeworfen, enthält er an den Pilastern, offenbar mit Rücksicht auf den katholischen Besteller, die Bilder Christi, der Maria und der Apostel, in den Hauptfeldern Scenen aus dem alten Testamente mit Spruchversen, an der Attika die Jahreszeiten. Der Sitz ist mit geschweiften Säulchen hübsch ausgebildet; an der Rückseite wird die ebenfalls mit gemalten Kacheln bedeckte Wand beiderseits mit kleinen plastischen, reich gemalten Karyatiden in Nischen abgegränzt.

Ungefähr dieselbe Weise der Composition, Anordnung und Bemalung zeigt ein um ein Menschenalter später angefertigter Ofen, der sich ebenfalls in Zug, im Hause des Herrn Stephan Lutiger, gegenüber dem Rathhaus, befindet. Er trägt die Inschrift: David Pfauw, Haffner zu Winterthur 1699; an mehreren seiner Bilder liest man das Monogramm HP Maler, 1696, was offenbar auf Heinrich Pfau zu deuten ist. Ein reich ausgebildeter Sitz fehlt auch hier nicht; ebenso hat die Wandecke beim Ofen ihre gemalten Kacheln. Die Füße des Ofens zeigen Reliefmasken; im Uebrigen ist Alles flach, mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen bemalt. Letztere nehmen ihren Gegenstand aus der griechischen und römischen Geschichte, so daß an den Pilastern die Hauptgestalten, auf den Bildfeldern ihre Thaten und Leiden geschildert werden. Der Styl ist naiv genug, und die Helden werfen sich nach der Sitte des 17. Jahrhunderts ziemlich kokett in die Brust und wiegen sich selbstgefällig in den Hüften, wobei mehrfach die Rückseite als die effektvollere hervorgehoben wird. Der Unterbau behandelt

die Geschichte des trojanischen Krieges. An den Pilastern sieht man Helena, Paris, Achilles, Hektor, Ulysses, Aeneas, Turnus und Numitor. Dazwischen in sieben einzelnen Bildern die Scenen aus der Belagerung und Einnahme Trojas. Am Oberbau enthalten die Pilaster Remus, Romulus, Askanius, T. Manlius Torquatus, Camillus, Numa Pompilius, Latinus rex (dieser mit einem stattlichen Turban) und Scipio Africanus. Die acht historischen Scenen bewegen sich im Sinne der Zeit um jene interessante Epoche, die längst von der neueren Forschung als poetische Sage erwiesen worden ist. Der Naivetät der Bilder entspricht der Styl der Verse. Das brüderliche Verhältniß der Gründer Roms wird also geschildert:

Beide Brüder kondten sich
Im Regieren nicht vertragen,
Romulus ward König glich,
Remus aber tod geschlagen.

Bei der Darstellung der „Raubung der sabinischen Töchteren", welche der Maler mit unverkennbarer Befriedigung ausdrücklich durch Monogramm und Jahrzahl als sein Werk bezeichnet hat, heißt es:

Als zu Rom das tolle Fest
Frömbde Töchtern wolten schauwen,
Wurdens angehalten vest,
Mußten sein der Römern Frauwen.

Das „feste" Angehaltenwerden hat der Maler bei diesem Lieblingsgegenstand der damaligen Kunst nachdrücklich betont; auch hat er sich keine Mühe gegeben, das Sträuben der „fremden Töchter" als ein sehr ernstlich gemeintes zu schildern.

Ein dritter Ofen dieser Art, sechseckig aufgebaut, reich mit allegorischen Darstellungen und Sprüchen geziert, befand sich vor Kurzem in einem Haus an der Thorgasse zu Zürich. An den Pilastern hatte er die Figuren der Lebensalter, durch interessante Gestalten im vollen Zeitkostüm repräsentirt. Er soll die Jahrzahl 1682 und den Namen David Pfau tragen.

Mit dem Verschwinden der plastischen Dekoration mußte die Tendenz auf immer größere Vereinfachung auch der Gesammtform bei den Oefen zunehmen; denn je mehr gleichartige Flächen

man übersehen konnte, desto wirksamer vermochte sich die Malerei zur Geltung zu bringen. Der polygone Aufbau der Oefen hatte ohnehin an sich schon einen überwiegend plastischen Charakter. Kein Wunder daher, daß nun die Oefen häufig eine rechtwinklige Form erhalten, wobei die Frontseite meist doppelt so breit ist als die schmalen Seiten. Die Ecken werden durch schräg gestellte Pilaster abgefaßt. Diese Anlage zeigte ein Ofen in Oberstraß bei Zürich, von dem uns nur die Zeichnungen vorliegen, da er kürzlich ins Ausland gewandert ist. Er war reich mit Gestalten der Tugenden, Scenen des alten Testaments und entsprechenden Versen geschmückt und trug die Jahrzahl 1676. Die Füße zeigten Reliefmasken und Arabesken; die durchbrochene Bekrönung enthielt Brustbilder in üppigen Barockrahmen.

Dieselbe Form, aber in größeren Dimensionen finden wir nun an den beiden prächtigen Oefen, welche gegenwärtig im Sitzungssaale des Stadtrathes im Kappelerhof zu Zürich aufgestellt sind. Ursprünglich standen sie im Rathhause, von wo sie zu Anfang der dreißiger Jahre beim Umbau des Großrathssaales entfernt wurden. Mit einem dritten Ofen, der jetzt noch im Regierungsrathssaale zu sehen ist, bildeten sie ein kostbares Geschenk, welches die Stadt Winterthur den Zürchern machte, als diese gegen Ende des 17. Jahrhunderts ihr neues Rathhaus aufführten. Es beschloß nämlich der Rath der Stadt Winterthur am 9. September 1696 [1]), es solle dem Herrn Burgermeister Escher geschrieben werden, man wolle drei Oefen in die beiden Rathsstuben des neuen Rathhauses in Zürich verehren, welches Anerbieten dann von Bürgermeister und Rath laut Schreiben vom 12. September desselben Jahres in Gnaden acceptirt wurde. Ohne Zweifel übergab man diese wichtige Arbeit den bewährtesten Meistern, und so wurden die drei Oefen von David Pfau verfertigt und vom Stadtrichter und Hafnermeister Heinrich Pfau bemalt. Der erstere erhielt für seine

[1]) Die Abschrift der hierauf bezüglichen, sowie mehrerer noch zu erwähnender Urkunden verdanke ich, durch gütige Vermittlung des Hrn. Oberst Pfau, dem Hrn. Archivar J. Müller zu Winterthur.

Arbeit 1200 ℔, der letztere 413 ℔ 4 ß. 8 Hlr. Das Danksagungsschreiben von Burgermeister und Rath der Stadt Zürich lautet: „Es hat Unns Enwer Burger, Mr. Davidt Pfanw, der Haffner, die Euch in Unnsere Klein- und Große Rathstuben zu verehren beliebte schöne Oeffen, mit sauber verfertigter Arbeit zu sondern Vergnügen aufgesetzt; deshalben wir Euch für diese ansehnliche Verehrung freundlichen Dank bezeugen, mit der Versicherung, daß wir dessen in Vorfallenheiten zu Gnaden eingedenk sein werden. Datum den 16. September 1698."

Und wirklich ist es ein köstliches Geschenk, welches Zürich zu „sonderem Vergnügen" von der Nachbarstadt erhalten hat; ausgezeichnet nicht bloß durch seinen Kunstwerth, sondern auch durch den planvollen Gedankengehalt des Ganzen. Der eine Ofen im Kappelerhof gibt ein Kompendium der allgemeinen Schweizergeschichte. Einfache Pilaster gränzen an der Vorderseite unten wie oben drei, an den Schmalseiten je zwei Bildfelder ab. Die sechszehn Pilaster enthalten Wappenträger mit den Emblemen von Zürich, Bern, Luzern, Ury, Schwytz, Unterwalden, Zug, Glarus, Basel, Freiburg, Solothurn, Schaffhausen, Appenzell, Abt und Stadt St. Gallen und Genf. Sie erinnern in Styl und Auffassung noch stark an die charaktervollen Bilder auf Glasgemälden vom Ende des 16. Jahrhunderts. In den reich umrahmten Bildfeldern sieht man, von der Linken zur Rechten fortschreitend, unten: die Schlachten von Tättwyl, Sempach, Lauppen, Näfels, Morgarten, den Schwabenkrieg und „Eroberungen." In der oberen Reihe Anfang, Fortgang und Ziel der Eidgenossenschaft folgendermaßen geschildert: Austreibung der Vögte, der Eidgenossenschaft Ehrenzeichen (virtutis comites gloria et invidia, wobei es ohne starke Dosis zopfiger Allegorie nicht abgeht), Aeußere Vogteien, „Eidgenössischen Bundts Zunemmen," dann wieder auf zwei Bildern äußere und innere Vogteien, die etwa im Styl der bekannten Merian'schen Kupfer charakteristische Städte- und Landschaftsbilder geben; den Beschluß bildet die „Eidgenössische Neutralität." Letztere ist recht originell veranschaulicht. Man sieht in einer heiteren Landschaft zwei grimmige Löwen gegen einander brüllen, wobei der eine sich

aufbäumt. Ein Bär schaut von sicherer Höhe in behaglichem Genuß der Neutralität zu. Naiv ist auch die Austreibung der Vögte („Halsherren") geschildert. Während im Hintergrund einer reich abgestuften Landschaft Tell den Geßler erschießt, Baumgarten dem Wolfenschießen das Bad gesegnet, nimmt ganz vorn einer der verwiesenen Landvögte in Stulpenstiefeln, Pelzrock, faltiger Halskrause und Barett Abschied von einer Schaar gewaffneter Eidgenossen, die ihn aus dem Lande komplimentiren. Ein gallonirter Diener harrt am geöffneten Schlag der schwerfälligen Staatskutsche. Der Contrast dieser Courtoisie mit jenen Gewaltthaten ist äußerst ergötzlich. Dazu kommen nun folgende Verse und Sprüche, die wir als Beispiel von der Redseligkeit dieses Prachtstückes von Ofen anführen:

Da die Landvögt den Bogen überspannet,
Mit Raub und Wut das freie Land verletzt,
War die Gedult zuletst beyseyts gesetzt,
Sie wurden theils erwürgt und theils verbannet.

Virtus vim pellit et arcet.
Freyer Mut und Dapferkeit
Leidet keine Dienstbarkeit.

Köstlichkeit und Müßiggang,
Zagheit, Luder-, Laster-Sitten
Müssen werden nicht gelitten;
Zu verhüten Undergang
Muß man sich in Waffen üben,
Gott, Gebett und Tugend lieben.

In derselben Ausführlichkeit ist jedes Bild mit Versen erläutert. Gewiß haben die gelahrtesten Magister des damaligen Winterthur dabei ihren Pegasus auf's ungebührlichste angestrengt.

Der zweite Ofen ist ausschließlich der Verherrlichung Zürichs gewidmet. Bei völlig gleicher Anlage zeigt er denselben Reichthum der Ausführung und namentlich eine Fülle malerischen Schmuckes, wobei wie gewöhnlich das Blau auf weißem Grunde dominirt, und in zweiter Linie gelb, grün und violet hinzutreten. An den Pilastern sind die Zünfte Zürichs in flott gemalten männlichen oder weiblichen Gestalten mit den entsprechenden Emblemen dargestellt. Lateinische und deutsche Sprüche sind beigegeben. So

heißt es bei der Conſtaffel: „Nobilitat vere virtus. Tugend bringet rechten Adel Voller Ehren, ohne Tadel.“ Bei der Saffran: „Alma dei benedictio ditat. Gottes Segen beſte Krafft Traget bei der Handelſchafft.“ Bei der Metzgern: „Cives servare decorum. Ehr' und Ruhm wirdt immer geben Streiten für der Burgern Leben.“ Bei den Schuhmachern: „Tuto pede vir probus ibit. Eine fromm getreuwe Hand Sicher reiyßt durch alle Land.“ Bei der Meiſe: „Vir praestat nectare fortis. Starcker Wein vil würcken kan, Mehr ein klug behertzter Mann.“ U. ſ. w.

Auf den Bildfeldern ſind Scenen aus der Geſchichte Zürichs dargeſtellt, wobei namentlich die Kriegsthaten viel Leben und Friſche zeigen. Mit Recht hat der wackere Maler mehrmals ſein Monogramm darauf angebracht. Wir ſehen u. A. die Mordnacht, die Schlacht an der Birs, Stüſſis Tod auf der Sihlbrücke, und die Einſetzung der neuen Verfaſſung. Letztere wird alſo beſungen:

Da ſechs und dreißig Mann den Zürich Stab geführet
Mit Unbill und Gewalt das gmeine Gut geraubt,
Hat die beträngte Statt gemacht zu ihrem Haubt
Herr Rudolf Braunen und die Räuber banniſiret.
Ein neuwes Regiment ward weißlich aufgerichtet
Wie es iſt heut zu Tag in einem Brief verfaßt,
Durch Liſabet und Krafft man es beſtehten laßt,
Dem Kaiſer Ludwig auch hernach hat beigepflichtet.

Die mit großer Lebendigkeit dargeſtellte Scene der Mordnacht hat folgende Verſe:

Da der Banditen Rott nun fünff und zehen Jahre
Von Zürich war entfehrnt, geſetzt zu Rapperſchwyl,
Bei Greinau aufgeklopfft, befridet auch bißweil
Hat ſie mit Habspurgs Hilff erſpunnen Mords-Gefahre.
Acht hundert Mörder ſchon ſind in die Statt geſchlichen
Der Togg vom Bachs erſäufft, Graaf Hans fiel in die Band,
Fünfzehen auf dem Platz; noch mehr in Henckers Hand,
Vil ſtummen Fiſchen zu: die andern ſind entwichen.

Dazu der Spruch: Consilium malum consultori pessimum.

Wer eine Grube grabt, fallt öffters ſelbs darein:
Ein böſer Anſchlag offt trifft den Urheber ſein.

An den Seitenflächen geben ſorgfältig ausgeführte Gemälde uns die damalige Erſcheinung der Städte Winterthur, Stein am

Rhein, namentlich aber in mehreren Bildern, von verschiedenen Seiten aufgenommen, „der Statt Zürich Belegenheit," wobei folgende Sprüche zu lesen sind:

Natura ac arte juvante.
Es fehlet nicht, wan ihre Gunst
Verbinden die Natur und Kunst.

Die kleiner' Zürich Statt mit großem Alter pranget
Und (wie vermutet wirdt) an Ninus Zeiten langet
Gleich Trier und Solothurn die Aa das Reich entzweyt
Da Thurick bauwt das Schloß, der Schwab die ander Seit.

Am unteren Mittelfelde der Vorderseite endlich prangt Zürichs Wappen in einer Aureole, darüber ein verschlungenes Händepaar mit doppeltem Lorbeerzweig. Dabei der Vers:

Stille, Ruhe, Frid im Land
Vestnet beider Tafeln Band,
Ungefältschter Glaub und Treuw
Haltet sie stetz frisch und neuw.
Zürich! dieses Doppelpar
Deine Freyheit stetz bewahr.

Weit reicher und prachtvoller ist nun das dritte Stück jener glänzenden „Verehrung," der Ofen im Regierungsrathsaal des Rathhauses zu Zürich. Im Bewußtsein, hier ihr Meisterwerk geschaffen zu haben, brachten die beiden wackeren Winterthurer Bürger ihre Inschrift an; ja „Heinrich Pfauw, Maaler Inn Winterthur" fügte sogar sein Brustbild hinzu, das ihn in der großen Allongeperücke zeigt. An der Wand, die ebenfalls mit Kacheln reich bekleidet ist, liest man: „David Pfauw Haffner zu Winterthur 1697." Der Ofen ist achteckig, hoch, auf abgeschrägtem Unterbau, einer der größten und geschmackvollsten von allen. An den Füßen sind bemalte Reliefs von Löwenköpfen, Masken und Brustbildern angebracht; die barocke Krönung (die bei den beiden anderen Oefen durch eine moderne ersetzt ist) hat ebenfalls Reliefs von häßlichen Genien mit Vasen. Im Uebrigen sind alle Flächen mit glänzender Malerei bedeckt.

Vergleicht man aber den Inhalt der Darstellungen dieses Ofens mit dem der beiden zugehörigen, so fällt das Ergebniß un-

günstig für ihn aus. Offenbar in der Absicht, den hochmögenden Herren von der Regierung in Zürich etwas recht Auserwähltes in ihren Sitzungssaal zu stiften, hat die Winterthurer Kunst und Gelehrsamkeit sich in die Abgründe der Allegorie gestürzt, und daraus alle erdenklichen Regeln der Klugheit und der Tugend in dem zopfigen Styl der damaligen Zeit an's Tageslicht gefördert. Dabei spielen denn die lateinischen Inschriften eine große Rolle, obwohl auch deutsche Verse nicht fehlen. Es versteht sich, daß diejenigen Tugenden, welche einer guten Regierung zu besonderer Zierde gereichen, in erster Linie stehen, und daß in allen Modulationen das Lob einer gerechten, unparteiischen Verwaltung gesungen wird. Es ist ein solcher Luxus mit den verschiedensten Tugenden getrieben, daß an den Pilastern nicht weniger als fünf und zwanzig in ganzer Figur dargestellt sind. Dazwischen geben die Bildfelder, unterstützt von den Sprüchen und Versen, erbauliche Erläuterungen. Einige Beispiele mögen die Art dieser Schilderungen veranschaulichen. Auf einem Bilde mit der Ueberschrift „Pro lege et grege" sieht man einen König auf dem Throne sitzen; im Hintergrunde der Landschaft zeigt sich der Pelikan. Der Vers lautet:

Wie der edle Pelikan
Seine Brüste selbs anritzet
Und mit Blut die Jungen spritzet,
Wormit er sie retten kann:
Also soll die Obrigkeit
Sein entschlossen alle Zeit
Für das Volk und das Gesetze.
Wer auf Eid und Gwüssen schaut
Wem der Ober-Gwalt vertraut
Leib und Leben willig setze
Diß bringt Ehr und Glück in Zeit,
Heil dort in der Ewigkeit.

Ein anderes Bild mit der Ueberschrift „Dii estis" enthält eine Landschaft mit einer Urne, abgebrochener Säule, zertrümmertem Kapitäl und Todtenkopf. Dabei die Mahnung, man solle göttlich leben, nicht auf „thummer Thieren Mist sitzen." Noch gezwungener sind die Darstellungen an einem der oberen Wandfelder, wo man eine Frau die Orgel spielen sieht und schwerlich enträthseln

wird, was die Weltkugel bedeuten soll, die vor den Pfeifen in der Luft schwebt. Der Dichter erklärt die Sache so:

Wann Feuwer, Wasser, Luft und Erden,
Vier Element von Art ungleich,
In einen Leib vermischet werden,
Gibts eine Kugel wunderreich.
Ungleicher Pfeiffen Orgel-Schall
Macht schöner Melodeyen Hall.

Kurzweiliger ist das Bild mit der Ueberschrift „Honores mutant mores," wo der Esel, mit einem Heiligenbild bepackt, von hinten geprügelt, von vorn verehrt wird. Die Verse mahnen, man solle bei Standeserhöhung den Stolz meiden. Die Sentenz „Duri patientia victrix" wird durch einen schönen Palmenstamm erläutert, auf dessen Krone ein großer Stein liegt. An förmliche Rebusspielerei erinnert es, wenn bei der Ueberschrift „Aliis inserviendo consumor" eine Landschaft mit Lamm, Leuchter, Vogelnest, pflügenden Ochsen und Bienenstock dargestellt ist. Die poetische Erklärung lautet:

Nicht für sich die edle Bienen
Sammlen ihren Nektar-safft,
Mit der Wullen andren dienen
Ist der Schaaffen Eigenschafft,
Für sich selbs der Vogel nicht
Hecket und sein Nest aufricht,
Ochsen schwere Pflüge zeuchen
Für sich selbs zu keiner Zeit,
Selbsverzehrung wird nicht fleuchen
Eine Fackel für die Leut:
Wer gemeinem Nutzen dient,
Auch geleiche Früchte findt.

Endlich macht die Gelehrsamkeit sich selbst ein Compliment in einer Darstellung, welche unter der Bezeichnung „Rerum sapientia custos" die nicht gerade poetische Abbildung eines Tisches mit Dintenfaß, Buch und Feder gibt, während am Boden Schild, Helm und Lanze liegen, und ein grünender Merkurstab dabei steht. Dazu die Verse:

Was von erstem Anbeginn
Durch die Thaten, Werck und Sinn
Großer Leuten, starcker Helden
Rühmlich ware zu vermelden
Were längest abgestorben
Und durch lange Zeit verdorben,
Wann zu der verdienten Ehr
Nichtes aufgeschrieben wer:
Weißheit durch gelehrte Schrifften
Ewigkeit kann einig stifften
Schönen Thaten, daß sie stehen
Und gar nimmer untergehen.

Doch genug, zu viel schon dieser ausgedörrten Weisheit, bei welcher die Kunst in vergeblichem Mühen nach bezeichnender Darstellung in den Aberwitz rebusartiger Anspielungen verfällt. Wie viel anziehender und lebensfrischer dieselben Künstler werden, sobald sie die heimische Erde unter den Füßen fühlen und an der Verherrlichung des Vaterlandes, an der Schilderung seiner großen Vorzeit einen festen Grund für ihre Darstellungen haben, das zeigte uns die Betrachtung der beiden Oefen im Kappelerhofe. Das vermag uns auch der kleinere, aber nicht minder reich ausgeführte Ofen auf Bocken bei Horgen beweisen, der nach dem Styl und dem Monogramm HP und H. P. zu urtheilen ein Werk desselben Malers Heinrich Pfau von Winterthur ist. Das auf einem sanften Höhenzuge über dem Zürichsee gelegene Haus wurde gegen Ende des Jahrhunderts von Bürgermeister Andreas Meyer erbaut. Die herrliche Lage, welche den Blick auf den See mit seinen lachenden Ufern aufwärts und abwärts bis zu den Glarner Alpen und zum Säntis beherrscht, zeichnet das stattliche Gebäude eben so sehr aus, wie die fast vollständige Erhaltung seiner äußeren Erscheinung und seiner inneren Einrichtung mit getäfelten Wänden, holzbekleideten und reich stuckirten Decken und einem zierlichen Ofen. Er ruht auf acht gelbglasirten Löwen, hat an den Pilastern gemalte Waffen und Embleme, in den vierzehn Bildfeldern aber lebendige Darstellungen von Schweizerschlachten. Diese sind so ausgewählt, daß jeder von den dreizehn Orten seinen Antheil daran hat, was durch beigeschriebene Verse noch mehr hervorgehoben wird. Da aber 14

Felder im Ganzen vorhanden sind, so hat Zürich die Ehre erfahren, zwei Abbildungen zu bekommen. Die eine stellt die Mordnacht dar, mit folgenden Versen:

Offt der Himmel hat bezeuget
Daß er Zürich schirmen woll,
Sonderbar sich das eräuget
In der Mordnacht wundervoll,
Da es Lustig hat getrüllet
Die Feind, die es angefüllet.

Mit dem zweiten Bilde hat sich aber etwas Wunderliches zugetragen, es zeigt nämlich keinen Bezug auf Zürich, noch weniger auf die begleitenden Verse, stellt vielmehr die Schlacht am Brünig dar, die auf der folgenden Kachel auch bei Unterwalden vorkommt. Diese Unaufmerksamkeit oder Nachlässigkeit wird um so auffallender, wenn man bei genauerer Vergleichung gewahrt, daß beide Darstellungen der Brünigschlacht zwar dieselbe Composition, aber doch mit kleinen Variationen zeigen. Die Verse lauten:

Zürich billich Löwen führet
In dem Panner, das der Fynd
Zu entführen nie berühret
Löwenhertzen drinnen sind
Das macht Hertzog Albrecht trauern
Bei Dätwyl und vor den Mauern.

Für Glarus tritt die Näfelser Schlacht ein, die also verherrlicht wird:

Glarus nimmermehr verliehret
Den Ruhm, den die Dapferkeit
Helden Hertzen wol gebiehret,
Der mannhafte Näfels-Streit
Immerfort sein Lob vergehet
So lang als der Glärnisch stehet.

Wie frisch fühlt man sich, trotz der Unbeholfenheit der Verse, von dem kräftigen vaterländischen Sinne berührt, der in den Worten und den Bildern sich ausspricht! Welch ein Abstand gegen die gequälten Allegorien, die wir oben fanden! Wir können uns nicht enthalten, noch einige Proben mitzutheilen. So heißt es bei Basel, zu der Darstellung der Schlacht von Nancy:

Basel ist von langen Zeiten
Eine Welt-berühmte Statt
Oefftr auch im Krieg und Streitten
Helden Muth erwiesen hat,
Wie die rauwen Martis-Knaben
Bei Nancy erfahren haben.

Schwyz ist durch die Schlacht am Morgarten vertreten:

Schwyz als wie ein Felsen stehet
Wie am Morengarten dort
Dapfer an die Feinde gehet,
So das wol von disem Ort
Unser gantzes Vaterlande
Wird genennet ohne Schande.

Auf ein friedlicheres Gebiet führt uns ein andrer Ofen, der wieder zu den reichsten dieser Gattung gehört. Er findet sich in einem oberen Zimmer des Rathhauses zu Winterthur, ist den Wappen und Inschriften zufolge von der Georgen-Gesellschaft errichtet und trägt den Namen Hans Heinrich Pfauw, Haffner zu Winterthur 1705. An den Bildern findet sich wieder das uns wohl bekannte HP pinxit. Da jene Gesellschaft die Pflege der Künste, besonders der Musik zu ihrer Aufgabe machte, so sind die Darstellungen und Sprüche vorzugsweise der Verherrlichung der Musik gewidmet. Der Ofen bildet ein längliches Achteck mit einfacher Pilastergliederung und reicher Bemalung. Die Farbenstimmung ist noch die lebhafte der letztgenannten Arbeiten; dazu kommen als neues Element Fruchtstücke an den Sockeln und Attiken. Sie bezeugen, daß der Naturalismus immer mehr auch bei den Oefen eindringt. Die Bilder sind meistens mit gutem Verständniß und in leuchtend frischen Farben mit besondrer Feinheit durchgeführt. Sie gehören mehrentheils zu den besten Arbeiten dieser Art. Während an den Pilastern Tugenden und moralische Betrachtungen überwiegen, sind die Hauptfelder mit liebenswürdiger, wenn gleich etwas spießbürgerlicher Einseitigkeit fast ausschließlich dem Lobe der Musik gewidmet. Daß dabei mancher Gegenstand etwas gewaltsam herbeigezogen wird, läßt sich leicht denken. Die zahlreichen lateinischen Sprüche und deutschen Verse thun dann aber ein Uebri-

ges und kommen dem Verständniß zu Hülfe. Wir greifen nur einige Beispiele heraus.

Auf einem der unteren Felder sieht man David zu Pferde siegreich einziehen. Goliaths Haupt wird auf einer Lanze ihm vorgetragen. Ein weibliches Orchester empfängt ihn mit vollem Tutti. Die Darstellung ist einer Composition in den „Neuen künstlichen Figuren biblischer Historien, gründtlich von Tobia Stimmer gerissen" (Basel 1576) nachgebildet. „Gignit victoria cantum" heißt die Ueberschrift. Die Verse lauten:

Es ist ein kläglich Ding, ein Straaff von Gott gedreuwet,
Wann nur der Eulen Stimm an Ohrten wird gehört,
Da zuvor männigklich die Music hat erfreuet,
Die aber leider nun durch Feinde sind zerstöhrt.

Recht ansprechend und gut ausgeführt ist das Gemälde zu dem Spruch: „Cantans in gramine messor." Es zeigt das Genrebild einer heitern Erndtescene; die Schnitter ruhen aus und verzehren bei Schalmeienklang ihr Mahl. — Bei der Ueberschrift: „Cuique suum studium" sieht man einen Maler an der Staffelei, einen Musiker an der Orgel, dazwischen einen lorbeerbekränzten Dichter, der am Tische sitzt mit einem Ausdruck, als ob er eben die darunter stehenden Verse abfasse:

Ein Jeder hat von Gott sein mitgetheilten Gaaben
Zu sein ein Musikant, ein Maaler, ein Poet,
Wer solche wol anwendt, der wird die Ehre haben
Daß sein Gedechtnuß bleibt, so lang die Welt besteht.

Daß auch hier der Maler und Poet ihr Theil erhalten, ist eine Concession, die sich noch naiver an einem benachbarten Pilaster ausspricht, wo die Malerei dargestellt ist, mit dem Vers:

Mahlerkunst kann auch zun Zeiten
Das Gemüt zur Tugend leiten.

Aber die Musik steht doch überall voran. So sieht man auf einem Bilde den geigenden Orpheus mit der Ueberschrift: „Saxa ferasque movet." Um ihn gruppiren sich in gespannter Aufmerksamkeit Hund und Hirsch, Löwe, Bock und Pferd, Pfau und Papagei. Selbst die Nachtigall vergißt des Gesanges und fliegt von ihrem

Baume zum Geiger nieder. Um so härter werden die gefühllosen Menschen getadelt, die der Musik keine Aufmerksamkeit entgegen bringen:

Wenn man mit Singen wil sich üeben und ergetzen,
Muß immer Stille seyn: es machet vil Verdruß,
Wan Plauder-Mäuler sind, die immerfort thun schwätzen,
Das einer schier nicht weißt, wem er zuhören muß.

Wunderlicher Weise ist bei diesen Versen das Bild angebracht, wie Sirenen mit Gesang das Schiff des Odysseus umschwimmen, und darüber die Inschrift: „Sperne voluptates." Bei einem andern Spruch: „Musica amat silentium" ist ein auf einer Bank sitzender Genius dargestellt, der den Finger auf die Lippen legt. Dabei folgender wehmüthige Vers:

Das Singen hat sein Zeit, doch kan es Zeiten geben,
Daß man nur seufftzen muß, wie die arm Turteltaub
Wan sie ein Witwen ist; Wan traurig ob uns schweben
Schwartze Kreutz-Wolken, die uns setzen in den Staub.

Daß David vor Saul nicht fehlt, versteht sich; ebenso wird eine Schilderung der Musik im Himmel gemacht, bei welcher Harfen und Engelchöre in einer Glorie das Beste thun. Befremdlicher ist ein Bild, welches zwei stolze Schwäne auf einem Weiher vorführt und wohl an Schwanengesang erinnern soll. Der Vers dazu lautet nicht so idyllisch:

Den losen Spöttern thut die Music nicht behagen,
Zu dero sich nicht reimt ihr grob Unwüssenheit,
Die Rose pflegt von sich Roßkäfer wegzujagen,
Sie haben in dem Mist vil besser ihre Freud.

An den Pilastern des Oberbaues werden lauter Tugenden, die natürlich von der Ausübung der Musik untrennbar sind, in figura vorgeführt. Merkwürdiger Weise hat sich aber „Mendacium" in ihre lautere Reihe eingeschlichen. Sollte dieß eine versteckte Anspielung darauf sein, daß im gebildeten Publikum so viel Musikbegeisterung geheuchelt wird?

Noch Eins ist interessant an diesem Ofen: er enthält ein Stück Todtentanz, wohl eine der spätesten Reminiscenzen an dieß alte Thema, die sich in der Kunst nachweisen lassen. In der

Schweiz, dem klassischen Boden der Todtentänze, gewinnt eine derartige Thatsache noch höhere Bedeutung. An einem der unteren Pilaster sieht man nämlich das Todtengerippe einen Gewaffneten mit einem Knochen zu Boden schlagen. Dabei liest man: „In vim mortis nemo fortis. Keiner ward so stark gefunden, den der Tod nicht überwunden." Auf einem anderen Bilde hält das Gerippe einem Manne den Spiegel so vor, daß er in demselben den Todtenkopf erblicken muß. Dazu der Vers: „Thu in disen Spiegel sehen, so wirst keine Sünd begehen." Uebrigens ist dieß das einzige uns bekannte Beispiel, daß der Todtentanz sich auch an den Kachelöfen eingenistet hat.

Wir haben mit unsern Betrachtungen die Schwelle des 18. Jahrhunderts bereits überschritten, und es ist nun wohl an der Zeit, einen Rückblick zu thun. Durch ein ganzes Jahrhundert vermochten wir die Ofenfabrikation zu verfolgen. Alle Spuren wiesen dabei auf Winterthur, dessen Hafnerwerkstätten während jener Epoche für einen ziemlich weiten Umkreis die angesehensten waren. Wann die Hafnerei dort jenen Aufschwung zuerst genommen habe, müssen wir einstweilen dahingestellt sein lassen. Daß schon für die grün glasirten Reliefkacheln Winterthur in diesen Gegenden der Hauptort gewesen sein muß, schließen wir aus dem Umstande, daß in und um Winterthur eine verhältnißmäßig große Anzahl derselben Kacheln sich an verschiedenen Oefen erhalten hat. Bestimmte geschichtliche Spuren beginnen erst mit dem 17. Jahrhundert. Zwar nennen sich, soweit wir Kunde haben, Winterthurer Meister ausdrücklich erst um die Mitte des Jahrhunderts; aber die Uebereinstimmung in allen wesentlichen Theilen des Aufbaues und der Behandlung läßt die früheren bloßen Monogramm-Bezeichnungen mit Gewißheit auf die uns bekannten Winterthurer Hafnerfamilien zurückführen. Den ersten Rang unter denselben nahm offenbar die Familie Pfau ein. Die früheste Spur eines Mitgliedes derselben glauben wir in dem L P am Ofen im Seidenhof zu Zürich 1620 nachweisen zu können. Wir vermuthen einen Ludwig Pfau, da fünfzig Jahre später ein Meister dieses Namens urkundlich vorkommt. Vielleicht ein Enkel des Meisters von 1620, denn ein

solches Forterben der Namen in den Familien findet sich häufig. Darauf folgt das Monogramm D P an dem Ofen vom Jahr 1636 im Hause zum Lorbeerbaum zu Winterthur: dieß ist wahrscheinlich ein David Pfau, vielleicht der Großvater jenes berühmten Meisters desselben Namens, den wir von 1661 bis 1699 verfolgen können, und in welchem die Winterthurer Hafnerkunst ihren Höhepunkt erreicht. Seine früheren Oefen hat dieser mit Abraham Pfau zusammen gearbeitet, der die Bemalung ausführte. So namentlich an dem Ofen in Zug vom Jahr 1661. Beiden begegnen wir in derselben Verbindung wieder 1668 am Ofen im Haus zur Reblaube in Winterthur. Das Monogramm Abrahams kommt sodann noch einmal 1686 am Ofen auf Schloß Wyden vor. In späterer Zeit findet David Pfau, da vielleicht Abraham gestorben war, einen künstlerischen Beistand an Heinrich Pfau, der 1697 die drei Oefen für das Rathhaus in Zürich, etwa um dieselbe Zeit den Ofen auf Bocken, 1699 den Ofen in Zug und selbst 1705 noch den Ofen im Rathhaus zu Winterthur bemalte. Der Hafner des letzteren ist aber Hans Heinrich Pfau, was die Vermuthung nahe legt, daß Meister David damals bereits das Zeitliche gesegnet oder sich von der Arbeit zurückgezogen hatte. In welcher Beziehung dieser Hans Heinrich Pfau mit dem zu Näfels im Jahre 1646 vorkommenden steht, vermögen wir nicht zu sagen. Vielleicht Großvater und Enkel.

Ueberblicken wir sämmtliche Arbeiten dieser Meister, so ergibt sich, daß die Familie Pfau einen bestimmten Styl im Aufbau und der künstlerischen Ausstattung der Oefen ausgebildet und lange festgehalten hat. Ihren Werken hauptsächlich ist die milde, klare und dabei reiche Gesammtstimmung eigen, die wir als charakteristischen Grundzug dieser gemalten Oefen bezeichnet haben. In den figürlichen Darstellungen huldigen sie dem etwas conventionellen Idealstyl, welcher durch die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts, namentlich die Schule Rafaels, sich nach dem Norden verbreitete. Allerdings fehlt es dabei nicht an manieristischen Uebertreibungen, an gar zu koketten Stellungen, gar zu unmotivirt flatternden Ge-

wändern. Aber im Ganzen herrscht doch ein gesundes Stylgefühl vor und läßt solche Affektation meistens vergessen.

Erwägt man die ungeheure Masse an Bildern und Sprüchen, welche selbst die wenigen noch jetzt erhaltenen Oefen uns bieten, so wird die Frage nach den Quellen nahe gelegt, aus welchen jene wackeren Hafnermeister geschöpft haben, um ihre Oefen so reich zu schmücken. Auf eine dieser Quellen sind wir schon beim Ofen im Lorbeerbaum zu Winterthur gestoßen. Es waren die Emblemata des geschickten Zürcher Künstlers Christoph Maurer. Die Bilder desselben kehren auch auf späteren Oefen mehrfach wieder, so auf dem im Rathhause zu Zürich. Obwohl wir nun den Beweis für jedes einzelne dieser unzähligen Bilder unmöglich antreten können, so ist es unzweifelhaft, daß in den zahlreichen Sammlungen von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten, welche jene Epoche hervorbrachte, die Hauptquelle auch für die Ofenbilder zu suchen ist. Wer nur einen flüchtigen Blick auf jene Gattung illustrirter Literatur geworfen hat, der wird genug Anhaltspunkte finden. Die Emblemata Andreæ Alciati, Frankfurt 1567, die Poëmata varia Theodori Bezæ von 1598, die Devises heroiques et emblêmes de M. Claude Paradin, Paris 1622, die Emblemata Florentii Schoonhovii von 1648, endlich die „Emblematische Gemüths-Vergnügung bey Betrachtung 715 der curieusten und ergötzlichsten Sinnbildern, Augsburg 1693", geben uns beim Vergleichen in Gegenständen und Formen Verwandtes. Am meisten aber hat man sich an Schweizer Künstler gehalten und neben Christoph Maurer und Tobias Stimmer, dessen biblische Compositionen wir mehrfach angetroffen haben, namentlich die geistreichen Blätter von Dietrich und Conrad Meyer vielfach zu benutzen gewußt. In der That boten dieselben nach allen Seiten den gewünschten Stoff, denn sie behandeln in stets neuen Variationen alle beliebten Themata ihrer Zeit und ihres Volkes. Wir finden die Tugenden, Jahreszeiten, Planeten, Embleme aller Art in Parabeln und Allegorien, Kinderspiele, Jagdscenen, Thierfabeln, Vorgänge aus dem Leben Christi, endlich zahlreiche Darstellungen aus der Schweizergeschichte. Wie diese Gegenstände damals beliebt gewesen sein

müssen, sieht man z. B. daran, daß verschiedene jener Compositionen gleich nach ihrem Erscheinen mehrfach auf die Oefen übergingen. Ein Ofen von Hans Heinrich Graf vom Jahr 1680, in einem Hause der Kuttelgasse und jener oben erwähnte aus der Thorgasse, angeblich von David Pfau gefertigte, enthalten unter anderen Darstellungen einen Löwen, der gefesselt von einer aus den Wolken ragenden Hand Gottes zurückgehalten wird. Auf einem benachbarten Hügel steht ein Lamm, das mit Gemüthsruhe zu dem grimmigen Feinde hinüberblickt. Man begreift, daß die vom Himmel beschützte Unschuld gemeint ist. Diese Darstellung findet sich nun in den „Fünff und zwanzig bedenklichen Figuren mit erbaulichen Erinnerungen dem Tugend- und Kunstliebenden zu gutter Gedechtnuß in Kupfer gebracht durch Conrad Meyer Mahler in Zürich 1674". Ein anderes Bild, welches den Künstler selbst inmitten seiner Familie an der Staffelei darstellt, und das wir an einem Ofen vom Jahr 1681 im Haus zum Felsen in Winterthur fanden, ist genau einem Blatte der „Nützlichen Zeitbetrachtung, fürgebildet durch Conrad Meyern Maalern in Zürich 1675" entlehnt.

Wenn demnach die Ofenmaler in der Regel nicht als selbsterfindende Künstler angesehen werden können, so sind es doch jedenfalls ganz respektable Meister, die hier in einer nach heutigen Begriffen untergeordneten und bescheidenen Stellung ihren Pinsel geführt haben. Den besseren — und dazu gehören vor Allem Abraham und Heinrich Pfau — ist eine nicht geringe Kenntniß der menschlichen Figur, des Thierlebens und der Natur, dazu eine meisterlich sichere Technik, bravourmäßige Keckheit der Zeichnung und lebendiger Farbensinn nachzurühmen. Nimmt man dazu, mit welchem Geschick sie die kleinen Kupferstiche in größeren Maßstab und in Farbe zu übertragen wissen, welchen Reichthum von Compositionen sie vorführen, welche Frische und Mannichfaltigkeit namentlich in ihren Darstellungen der Schweizergeschichte weht, so wird man diesen wackern Meistern ihren Platz in der Kunstgeschichte nicht mehr vorenthalten dürfen. Daß Heinrich Pfau auch im Kupferstechen geübt gewesen, geht aus der Notiz in Nagler's Künstlerlexikon hervor, die ihm zwei Bildnisse zuschreibt.

Welchen Umfang aber die Hafnerarbeit in Winterthur hatte, erfahren wir aus dem ältesten der noch vorhandenen Zunftbücher der dortigen Hafner, welches mit dem Jahre 1674 beginnt. Nach demselben waren damals zwanzig zünftige Hafnermeister in Winterthur, nämlich: 1. Ludwig Pfau, Bothmeister, 2. Jakob Forrer, 3. Christoph Erhart, Mitglied des Großen Rathes, 4. Rudolph Kaufmann, 5. Andreas Studer, 6. Hans Ulrich Reinhart, 7. Hans Heinrich Graf, Bothschreiber und Mitglied des Großen Rathes (Verfertiger des späteren Ofens im Schloß Elgg), 8. Heinrich Graf, 9. Gebhard Graf, 10. Hans Ulrich Pfau, 11. Jakob Reinhart, 12. Abraham Pfau (den wir mehrfach als Maler gefunden haben), 13. Jakob Reinhart der Kleine, 14. Heinrich Pfau, Mitglied des Stadtgerichts (bemalte die Oefen für Zürich ꝛc.), 15. Jakob Brennwald, 16. David Pfau, Mitglied des Großen Rathes (Verfertiger der Oefen für Zürich), 17. Anton Kaufmann, 18. Georg Forrer, 19. Jakob Forrer, Handwerksseckelmeister, 20. Elias Ehrhart.

Aus diesem Verzeichniß geht hervor, daß die Familie Pfau allein fünf Hafnermeister zählte. Ein sechster, Hans Heinrich Pfau (wohl nicht mit dem Verfertiger des Ofens im Rathhaus zu Winterthur zu verwechseln, aber wahrscheinlich derselbe, der sich am Ofen zu Näfels nennt), scheint von der Hafnerzunft ausgetreten zu sein, als er am 5. Weinmonat 1672 zum Schultheißen der Stadt erwählt wurde. Ferner ersehen wir, daß mehrere dieser Hafnermeister zugleich Maler waren; ja es scheint, daß diese vorzugsweise oder gar ausschließlich sich der Bemalung der Oefen gewidmet haben, obwohl, wie wir oben erfuhren, der Hafner dreimal höheren Lohn erhielt als der Maler. Dafür genoß dieser aber die Ehre, sich am Ofen augenfälliger, ja sogar mit Beifügung seines Brustbildes verewigen zu dürfen. Der Ort für diese Bezeichnungen ist fast immer der Karnies oder irgend ein anderes Glied der oberen Krönung. Den Namen des Hafners findet man dann in der Regel etwas versteckter in der Ecke der Wand oder an der Rückseite des Ofens.

Das älteste Zeugniß für den Ruhm der Hafner Winterthurs besteht in einem vom 19. Juli 1632 datirten Schreiben der

„Bibliothecarii und Verwaltern der Bürgerlichen Liberey der Statt Zürich", in welchem diese dem Rath von Winterthur melden: sie haben einer gemeinen bürgerlichen Liberey in der „uralten wytberümpten Statt Zürich" auch den Anfang zu machen unterstanden, ihre Gnädigen Herren haben dieses Libereywesen in ihren oberkeitlichen Schutz genommen, und zugleich den obern Theil in der „Wasserkilchen" zugeeignet, und so nun sie „die Zytt har nit allein von sich selbsten die Gedanken gehabt, sondern ihnen auch anderwärts fürgebildet worden, wie zu des zur Liberey gewidmeten Platzes mehrern Bezierung, welche eben auch die mehrere Üfnung mit sich züche, fast anständig sye, wann der Boden mit hübschen wyß und blauw gelesteten Platten Üwerer Unserer Hochehrenden Großgünstigen Herren Bürgern wyt berümbter Arbeit besetzt werde, so haben sie die gute Hoffnung gefasset, es werdind dieselben dies gemeine Libereywesen mit ihrer Ehrengaab auch zu befürdern und zu zieren Ihnen nit widrig syn lassen, da dann ihnen liebers und erwünschters nüt, dann grad gedachter Ihrer Burgeren Arbeit."

Daß der Rath von Winterthur diesem Gesuch entsprochen, obwohl die Rathsprotokolle hierüber schweigen, ergibt sich aus einem zweiten Schreiben dieser Bibliothek-Commission vom 3. Dezember 1633, womit sie den Herren des Rathes zu Winterthur ihren Dank ausspricht, daß sie „den, zu der nüwangesehenen Burgerlichen Liberey gewidmeten Platz mit ihrer Burgeren verrümbten Arbeit von glesteten geferbten Blatten zu bezieren und zebesetzen zu ihrem unvergeßlichen hohen Nachruhm großgünstig und frygmiltigklich gefallen und belieben wollen."

Ein anderes Dokument dieser Art bietet ein Schreiben von Schultheiß und Rath der Stadt Luzern an Schultheiß und Rath der Stadt Winterthur vom 15. April 1683, worin es heißt: „Vor ohngefähr 80 Jahren haben zwei Dero angehörige Meister Hafner-Handwerks, Ludwig Pfauw und Albert Ehrhard bei uns gar saubere Arbeit verfertiget, und hat dieser letztere uff unserem Rathauß den in der ersteren Stuben annoch stehenden Offen gemacht

und aufgesetzt; Weil aber derselbe bei Hinfließung so vieler Jahren zimblich presthafft" geworden, so möge man ihnen einen der erfahrensten Meister senden, um einen neuen Ofen zu liefern. Aus einem Danksagungsschreiben vom 20. Juni 1684 erfahren wir dann, daß der uns schon bekannte Abraham Pfau hingeschickt worden ist. Jenen Ludwig Pfau vom Anfang des 17. Jahrhunderts glauben wir in dem Ofen des Seidenhofes zu Zürich wiederzufinden.

Daß selbst ins Ausland Winterthurer Hafner verlangt wurden, geht aus einem ähnlichen Schreiben von Stadtammann und Rath der Stadt Feldkirch vom 22. August 1699 hervor, die ebenfalls für ihr Rathhaus Oefen von Winterthur verlangen.

Außer den Meistern aus der Familie Pfau haben wir noch den an dem einen Ofen auf Schloß Elgg auftretenden Hans Heinrich Graf als einen tüchtigen Künstler kennen gelernt. Ihn meinen wir auch in dem Monogramm HH G an dem Ofen vom Jahr 1655 im Sonnenhof zu Stadelhofen und an einem Ofen im Hause No. 308 an der Kuttelgasse in Zürich zu erkennen. Dieser Ofen hat wegen Niedrigkeit des Zimmers keinen Aufsatz, aber einen gemüthlichen Sitz in der Ecke, an welchem sich das Monogramm und die Jahrzahl 1680 findet. Allegorien und Parabeln bilden den Inhalt der Darstellungen, die zum Theil mit denen an dem oben erwähnten Ofen aus der Thorgasse übereinstimmen. Am unteren Fries sind naturalistische Fruchtstücke, am Sitz dagegen hübsch stylisirte Arabesken mit Passionsblumen gemalt. Der Genius mit dem Todtenkopf und Memento mori, dem wir mehrmals begegneten, erscheint auch hier wieder. Zwei Meister der Familie Ehrhart glauben wir an dem oben beschriebenen Ofen im Haus zum Balusterbaum zu Winterthur nachweisen zu können. Einem späteren Meister dieses Namens scheint nun auch ein Ofen vom Jahr 1681 mit dem Monogramm B. E. (etwa Bernhard Ehrhart?) im Hause zum Felsen daselbst anzugehören. In der Gliederung, dem sechseckigen Aufbau, den als hockende Löwen gestalteten Füßen entspricht er den übrigen Arbeiten dieser Gruppe. Aber die Umrahmung der Bildfelder besteht aus grünglasirten glatten Kacheln, und die Gemälde selbst stehen tief unter den gleich-

zeitigen eines Heinrich Pfau. Dazu kommt, daß sie in matten verwaschenen Tönen durchgeführt sind und namentlich auch aller Sicherheit und Bestimmtheit der Zeichnung entbehren. Interessant ist dagegen, daß der Maler den Versuch gemacht hat, die feinere Art von Genrescenen, wie sie damals die Meister des „höheren Genres" in Holland kultivirten, auf den Ofenkacheln einzubürgern. Er stellt nach Jahrzehnten den menschlichen Lebenslauf dar. Beim dreißigsten Jahre hat er sich selbst an der Staffelei gemalt, im Kreise der Seinigen, ein trotz mangelhafter Ausführung doch anziehendes Lebensbild. Der unvermeidliche allegorische Zopf, in Gestalt eines in der Luft schwebenden Engels, fehlt allerdings auch hier nicht. Aber der Inhalt des Spruchbandes, das er ausgebreitet hält, versöhnt mit ihm: „Wohl dem, der den Herren fürchtet, und auf seinen Wegen geht! Du wirst dich nähren deiner Hände Arbeit, wohl dir!" — Daß dieser Darstellung ein Original von Konrad Meyer zu Grunde liegt, erwähnten wir schon.

Die bisher betrachteten Werke gehören nachweislich ohne Ausnahme Winterthurer Meistern an. Aber auch in Steckborn finden wir schon im 17. Jahrhundert ansehnliche Hafner-Werkstätten, die ebenfalls nach auswärts Ruf hatten und viele ihrer Erzeugnisse bis nach Graubündten versendet haben sollen. Da wir aber bis jetzt Nichts davon zu Gesicht bekommen haben, so müssen wir es weiteren Forschungen vorbehalten, die Charakteristik dieser Arbeiten, ihre Besonderheiten und ihre künstlerische Bedeutung festzustellen. Daß aber die Hafner von Steckborn wenigstens ein lebhaftes Gefühl von der Würde ihres Handwerks hatten, geht aus einem Dokument hervor, dessen Abschrift durch gütige Vermittlung uns vorliegt [1]). Es ist die Einleitung zu dem Zunftprotokoll, welches mit dem Jahre 1763 beginnt; denn damals erst erhielten die Hafner vom Rath der Stadt Steckborn die Zunftfreiheit. Das Vorwort jenes Protokolls lautet: „Eine lobliche Zunft der Meisterschaft der Hafneren allhier hat von einem loblichen Magistraht allhier die

[1]) Wir verdanken dieselbe der Gefälligkeit des Herrn Pfarrers Guhl in Berlingen.

Freiheit erlangt. Gott der Herr gebe zu Vollführung dessen sein Segen. Wann jedoch die Hafner-Profession nicht eine der Geringsten ist, weilen Gott, der Schöpfer aller Dingen, der Himmel und Erden erschaffen hat, der Erste gewesen, der auß Erden ein Menschen erschaffen und mit einer vernünftigen Seele begabet, diß ist mit villen Zeugnussen heiliger Schrift bestätiget wie Jesajas sagt: „Wir sind Thon, Du Herr bist unser Töpfer." Die Erde ist zwar verächtlich anzusehen: allein sie hat ihre Schätze verborgen. So wan sie von Künstleren nach ihrer Wüssenschaft in Erfindung was daraus kann gemacht werden zu Verwunderung viller vernünftigen Menschen, die es mit Verstand betrachten, also wünsche ich, daß diese Zusammenkunft geschehe jetzt und in künftigen Zeiten in Liebe, Fried und Einigkeit ein Anderen in Treuen zu dienen wo es nöthig ist. Gott der Herr lasse das Glück blühen wie eine Rosen, der Segen falle vom Himmel wie ein Thau."

Wir haben noch einen Blick auf die Oefen des 18. Jahrhunderts zu werfen. In den ersten drei Decennien wirkt die bilder- und spruchreiche Weise des 17. Jahrhunderts noch eine Weile nach. Ein vorzügliches Beispiel liefert der stattliche Ofen auf dem Weggen, der so oft unseren Versammlungen seine Wohlthaten gespendet hat, daß es schon deßhalb Undank wäre, seiner nicht zu gedenken. Aber er verdient auch wegen seines künstlerischen Werthes Beachtung. Als Verfertiger nennt sich Ottmar Vogler, Hafner in Elgg, 1726. Der Maler ist ein Namensvetter und gewiß auch ein Verwandter des um ein Jahrhundert später lebenden wohlbekannten David Sulzer von Winterthur. Seinen Namen und sein Monogramm mit D. S. und der Jahrzahl 1725 findet man auf mehreren Bildern. Die länglich achteckige Form des Ofens, die reiche Bekrönung mit den Wappen der damaligen Vorsteher der Weggenzunft, die prächtige Ornamentik der gut gegliederten Gesimse, das Alles erinnert noch an den Ofen im Rathhaus zu Winterthur. Aber der Farbenton der Gemälde ist matter, porzellanartiger, was dem Ganzen übrigens eine milde harmonische Stimmung gibt. Diese entspricht auch dem schon ins Sentimentale fallenden Charakter der Bilder, der besonders durch

gelegentliche Urnen und andere wehmüthige Gegenstände in den Landschaften sich bemerklich macht. Der Kreis der Darstellungen umfaßt die Geschichten des alten Testamentes; dazu kommen an den Pilastern die Figuren von Tugenden, die bisweilen den benachbarten größeren Gemälden als Erläuterung dienen, oder umgekehrt. So sieht man an einem Pilaster die „frühe Kinderzucht" durch einen Genius, der ein schwankes Bäumchen biegt, repräsentirt. Das benachbarte Bild zeigt Hanna, die den jungen Samuel zum Tempel bringt. Dazu die Verse:

Die Hanna bringt ihr Kind, daß es noch jung gebogen
Und zu des höchsten Ehr vom Priester werd erzogen;
Trug jede Mutter Sorg für rechte Kinder-Zucht,
So kriegten sie zu Lohn die angenehmste Frucht.

In dieser angenehmen Lehrhaftigkeit geht es mit Sprüchen und Bildern weiter. Zu der Darstellung des Weibes von Thekoa, auf dessen Fürsprache Absalon Gnade findet (2. Sam. 14) heißt es:

Wie kan das kluge Weib die Sach so weislich führen
Und durch geneme Wort des Königs Herz regieren
Daß Absalon find Gnad! Die süße Weiberstimm
Begleitet mit Vernunft, kann stillen Zorn und Grimm.

Aber unser weltkundiger Dichter findet auch Schattenseiten am Weibe. Die Darstellung Simsons, der den Löwen zerreißt, gibt ihm Veranlassung, sich darüber also zu äußern:

Der einen Löw zerriß, die Feinde könnt bezwingen,
Den kan die Delila um seine Stärcke bringen;
So schadet Weiber-List mehr als ein wildes Thier,
Ein Samson fallt da selbst, drum siehe du dich für.

Unter den Tugenden und sonstigen edlen Eigenschaften finden wir noch folgende zu erwähnen: Listige Dapferkeit, Gedult, Unschuld, Vatterherz (dargestellt durch einen Mann, der ein Herz in der Hand hält!), Gerechtigkeit, Freundschaft, Freundlichkeit u. s. w. An den unteren Pilastern sieht man dagegen mitten unter den Tugenden der Elternliebe, Hoffnung, Freiheit, Gehorsam, Glaube, Barmherzigkeit, Fruchtbarkeit auch mehrere Laster wie Geiz, Wollust und eine unbekannte Dame, welche die Beischrift hat:

Was aus schnöder Lust man liebet
Sehr betrieget und betrübet.

Das Monogramm von David Sulzer findet sich sodann an einer Ofenkachel, die mit einer Anzahl ähnlicher in zwei Gemächern des Nebenhauses vom Hôtel Bellevue in Zürich (Haus zum Egli) eingemauert sind. Sie enthalten Darstellungen von Festen, Mahlzeiten, Tänzen, musikalischen Ergötzlichkeiten und anderes; sodann an den Pilastern die verschiedenen Stände in trefflich ausgeführten Gemälden mit Sprüchen. Unter letzteren fiel uns durch seine Naivetät folgender auf:

Ohn sein, des Hosen Lißmers, Hand
Stund Mancher bloß zu seiner Schand.

Die Hand desselben tüchtigen Künstlers erkennen wir an den 32 Bildern, Darstellungen verschiedener Stände und Beschäftigungen enthaltend, welche an einem der beiden Oefen auf dem Zunftsaal zur Saffran in Zürich sich befanden. Da man die beiden Oefen des Saales im Jahre 1819 „um fünf Neuthaler" zu verkaufen für gut befunden, so sind jetzt nur noch Zeichnungen nach jenen Figuren im Archiv der Zunft vorhanden. Diese Arbeiten gehören durch geistreiche Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Charakteristik zum Vorzüglichsten, was uns in dieser Art bekannt geworden ist. Auch als Beitrag zur damaligen Kultur- und Sittengeschichte haben sie einen hohen Werth. Nicht minder geistreich in der Erfindung sind die trophäenartigen Gruppirungen von Handelsartikeln und Fabrikaten, welche an der Attika angebracht waren. Der andere Ofen enthielt Gestalten des römischen Alterthumes von geringerem Werth. Die Oefen waren von 1720 und 1724.

Die ganze Spruchseligkeit der Zeit entfaltet sich dann noch einmal an zwei Oefen, welche in dem Hause zum Thalgarten in Zürich vorhanden sind. Sie haben einen eleganten sechsseitigen Aufbau mit einfachen Pilastern und zierlich gezackter Zinnenkrönung. Ihre Ornamentik besteht ausschließlich aus blauem stylisirtem Blattwerk auf weißem Grunde; allein die kleinen Landschaften der Attiken und Friese und der sämmtliche Figurenschmuck der größeren Flächen zeigt kraftvolle bunte Farbenwirkung, die gegen

den distinguirten Ton des Ofens auf dem Weggensaal durch eine saftige Frische bemerkenswerth absticht. Aber noch mehr unterscheidet sich der derbe, dabei etwas saloppe und in den Gewändern schon etwas schlotterig entartete Styl von dem feinen akademischen Geschmack jenes gleichzeitigen Ofens. Den Inhalt der Hauptgemälde bilden auf dem einen Ofen Scenen des Leidens Christi, während auf den Pilastern die Gestalten der Apostel angebracht sind. Der andere Ofen, dem vorigen in Aufbau und Ornamentik gleich, enthält Figuren und Scenen des alten Testamentes und Gestalten der freien Künste. An diesen kommt der Bankrott des alten Idealstyles zum vollen Ausbruch. Denn die unbehülflich und grob gemalten Figuren mit ihrem lotterigen Faltenwurf wollen immer noch kokett sein, wäre es auch nur dadurch, daß in unmotivirtester Weise die Gewänder zurückflattern, um einen Theil der schwach gezeichneten Beine entblößt zu zeigen. Lateinische und deutsche Sprüche sind massenhaft an beiden Oefen vertheilt. Noch zwei andere Oefen derselben Form und Ornamentik besitzt dieses Haus; nur haben ihre großen Kacheln einfache mattgrüne Glasur anstatt der Gemälde; aber die kleinen bunt gemalten Landschaften an Friesen und Attiken fehlen auch hier nicht. Alle vier Oefen sind von derselben Hand gefertigt. An einem von ihnen liest man oben an der Krönung den Namen Hans Jacob Da..ker (Däniker?) Hafner A° 1724. Der Maler hat sich nicht genannt. Es verlohnte sich auch schwerlich; denn wir könnten ihn kaum einen Künstler, nur einen routinirten Handwerker nennen. Dagegen ist die dekorative und namentlich die farbige Gesammtwirkung dieser Oefen von einer für diese Zeit seltenen Frische und Fülle. Ein fünfter Ofen desselben Hauses zeigt bei vereinfachter und doch zopfig geschwungener Form und mattblauen Ornamenten auf weißem Grunde den Abfall ins Nüchterne, der seit 1750 etwa stattfindet.

Aehnlichen Reichthum enthält ein anderes Haus in Zürich, der in der kleinen Brunngasse liegende Burghof, wo noch vier kunstvoll geschmückte Oefen erhalten sind. Der reichste steht in einem Zimmer des Erdgeschosses. Er hat den beliebten sechseckigen Aufbau, ruht auf plastisch mit Masken verzierten Füßen und zeigt statt

der oberen freien Zinnenkrönung einen friesartigen Aufsatz von bemalten Platten. Die Bemalung ist fein abgestuft, vielfarbig und in warmen Tönen, in den Gesimsornamenten herrscht ein freier Arabeskenzug, wie er in den Arbeiten der Familie Pfau nicht vorkommt. Wir halten ihn daher für das Erzeugniß einer anderen Winterthurer Werkstatt. Die Friese enthalten eine Darstellung der Monate, der obere Aufsatz Fruchtstücke in reicher Färbung. An den Pilastern sind die Apostel gemalt; an den größeren Hauptfeldern ist in einer Reihe von Bildern, begleitet von lateinischen Sprüchen und deutschen Versen, das Lob des Handels durchgeführt. So sieht man ein Schiff mit vollen Segeln dahinfahren. Dabei der Vers:

Der Kauffmann so nach Mittlen stellt,
Daß er umbschifft die gantze Welt.

Auf einem andern Bild predigen Missionäre den Heiden, die durch einzelne wunderlich angelegte Kleidungsstücke Beweise beginnender christlicher Gesinnung zu geben scheinen:

Durch sie wird Christi reine Lehr
Fern in die Welt gepflantzet sehr.

Dann wieder sieht man auf einem Quai lebhaftes Handeltreiben, an welchem Türken, Ungarn, Holländer und Schwarze sich betheiligen:

Die Kauffmannschafft aus gantzer Welt
Die Völker samlet und gesellt.

Der Vers:

„Niemahl erfundne Reich und Land
Entdecket sie mit frischer Hand"

ist durch fremde Thiere, Kameel u. dgl. erläutert. Zu dem Spruch:

„Aus Handlung schöne Stätt entstehen,
Die neben Fürsten-Sitzen gehen"

ist ein Quai mit prächtigen Palästen dargestellt.

„Die Handlung fordert Fleiß und Eyl,
Jedoch mit wohlbedachter Weil"

wird durch einen daherschwebenden Merkur verdeutlicht, der über das Verladen von Waaren zu wachen scheint. Endlich ist Josephs

Errettung aus der Cisterne noch zum Lobe des Handels herangezogen, mit dem Vers:

„Durch Kauffleut Gottes Wunder-Hand
Führt fromme Leut in hohen Stand."

Da das Haus die Jahrzahl 1703 trägt, so wird dieser Ofen wohl derselben Zeit angehören. Die naive Lust an Sprüchen und Bildern hört aber bald auf. Sei es, daß die Zeit zu gebildet oder zu sparsam wurde, oder daß Beides, wie es wohl vorkommt, zusammentraf; genug, die Oefen haben ihre große Rolle ausgespielt; sie sind nicht mehr die fortwährend aufgeschlagenen Bilderbücher, die illustrirten Prachtausgaben damaliger Hauspoesie; sondern man begnügt sich fortan, ihren Kacheln ornamentalen Schmuck, blau auf weißem Grunde zu geben, und wenn man selbständige Bilder hinzufügt, so sind dies Blumen- und Fruchtstücke, Landschaften, kleine Thier- und Jagdscenen, ohne Sprüche und Verse. So sehen wir auch hier sich an der Hafnerkunst und ihren Bildern das Schicksal vollziehen, welches die vornehmere Tafelmalerei erfahren mußte: vom Historienbilde durchs Genre endlich in Landschaft, Thierstück und das sogenannte Stillleben auszumünden. Ihrer farbigen Erscheinung nach verhalten sich diese späteren Oefen zu den früheren wie der Kupferstich zum Gemälde. Aber mit bescheidneren Mitteln wird doch auch jetzt noch Anmuthiges, ja in seiner Art Vollendetes erreicht, und ein milder Abendsonnenstrahl von Schönheit berührt auch diese letzten Werke der alten Hafnerkunst.

Heben wir aus der noch ziemlich großen Anzahl erhaltener Werke dieser Gattung einige besonders schöne und bezeichnende heraus. Ein zierlicher Ofen vom Jahr 1729, mit der Bezeichnung „Johannes Reiner Mahler", steht in einem ehemals Escherschen Landhause zu Mariafeld bei Meilen, jetzt dem Hrn. Dr. Wille gehörig. Er enthält artige Landschaften und hübsch gezeichnete Ornamente, Alles blau auf weißem Grunde. Sodann findet sich zu Winterthur eine ganze Reihe solcher Werke. Einen kleinen sechseckigen Ofen, auf Löwen ruhend, die seegrünen Kacheln von blauweißen Rahmen und prächtigen Ornamenten und Blumen-

stücken umfaßt, sieht man im Haus zum Sternen daselbst. Im Haus zum Tunnel sind zwei Oefen dieser Zeit vorhanden. Der eine, klein und viereckig, mit abgeschrägten Kanten — denn diese einfachere Form kommt nun allgemeiner auf — mit blauen Landschaften, ausgezeichnet schönen Ornamenten und Blumenstücken, ist inschriftlich ein Werk des uns schon vortheilhaft bekannten David Sulzer vom J. 1736. Seine kleinen Malereien haben selbständigen Kunstwerth. Der andere, vom J. 1750 datirte, besteht im Wesentlichen aus seegrünen Kacheln; auf den Pilastern sind aber ausnahmsweise Apostelfiguren in einem neu-classizistischen Style gemalt. Herrliche Blumen und Ornamente sieht man sodann als Einfassung etwas dürftiger Landschaften auf einem kleinen viereckigen Ofen im Haus zum Thalbrunnen. Aehnliche Ornamente, aber statt der Blumen Thierstücke und unbedeutende Landschaften, welche durch Beischriften als französische Veduten bezeichnet sind, findet man im Haus zur Reblaube, dessen älteren prächtigeren Ofen wir schon oben erwähnten. An einem der steinernen Füße dieses Ofens des 18. Jahrhunderts lasen wir die Jahrzahl 1599, ein interessanter Beweis, wie man Reste älterer Oefen bei Aufrichtung neuer zu verwenden liebte.

Ein sehr eleganter Ofen dieser Art steht in einem Hause zu Ossingen bei Andelfingen. Seine blauen Ornamente sind prächtig stylisirt; am oberen Gesimse kommen hübsche Reliefköpfe als späte Nachzügler plastischer Dekoration vor. Er trägt die Jahrzahl 1738.

Um die Mitte des Jahrhunderts nehmen die Oefen die geschweiften Linien des Rococo an. Sie gehen auf die viereckige Grundform zurück, die aber durch abgeschrägte Kanten und auswärts wie einwärts bewegten Umriß modifizirt wird. Ein vorzügliches Beispiel dieser Art finden wir in dem schon oben berührten Hause zum Burghof in Zürich. Es enthält in den Umrahmungen schöne Blumenstücke und stylisirtes Pflanzenornament; auf den Pilastern die Evangelisten und die Tugenden, auf den Hauptfeldern Scenen aus dem Leben Christi sammt Sprüchen. Ausnahmsweise hält man also selbst jetzt noch an den altbeliebten Bilderreihen fest. Ein anderer Ofen in demselben Hause hat ebenfalls geschweiften

Aufbau, aber in zahmerer Linienführung. In Einfassungen von prächtigen Pflanzenornamenten enthält er Schäferscenen und Landschaften mit Vasen, abgebrochenen Säulen und derlei sentimentalen Zuthaten; aber auch naiv behandelte Veduten aus der Umgebung Zürichs. Ein vierter Ofen desselben Hauses hat bei einfach grüner Gesammtfläche wenigstens elegant stylisirte Ornamente an den Einfassungen und Pilastern.

Zum Schluß möge ein Prachtstück der Ofenmalerei im Hause zum Ochsen an der Sihl noch erwähnt werden. Seine Form zeigt die geschweiften Linien der Zopfzeit, aber in besonders feiner Entwicklung. An den großen Feldern sind meisterlich ausgeführte Jagdscenen dargestellt, bei welchen wunderlicher Weise schnörkelhaftes Rococo-Rahmenwerk in die landschaftlichen Gründe hinübergreift. Außerdem kommen zierliche Schäferscenen im Styl eines Watteau vor. Die kleineren Flächen sind mit spielendem Ornament im graziösesten Rococogeschmack bedeckt. Dabei die Inschrift: Hoffmann pinxit 1775. Näheres über diesen tüchtigen Künstler, der an diesem Ofen wahrhafte Meisterstücke der Kabinetsmalerei geschaffen hat, ist uns nicht bekannt.

Das sind wohl die spätesten Zeugnisse einer künstlerischen Betheiligung bei der Ausschmückung von Oefen. Nachher kommen die steif antikisirenden Oefen des Kaiserreichs, an denen nur einige graue Ornamente als dürftige Reminiscenzen der ehemaligen Pracht sich zeigen. Heute sind unsre Oefen bei verbesserter Construction und bei vielfacher technischer Vervollkommnung der Hafnerei doch im höheren Sinne stylos. Die Kunst hat keinen Theil mehr an ihnen.

Paolo Veronese.

1.

Wer von der italienischen Kunst der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts spricht, bezeichnet sie kurzweg als leer und manieristisch. Ohne Zweifel mit gutem Recht. Denn nach der höchsten Blüthe, welche vornehmlich die Malerei in den ersten Decennien des Jahrhunderts durch eine Reihe der größten Geister erreicht hatte, trat erschreckend schnell der Verfall ein. Schon Rafaels Tod (1520) war ein bedenklicher Wendepunkt; gleichwohl blieb eine Anzahl der bedeutendsten Künstler am Leben und in frischer Thätigkeit. Als aber fast alle diese Gestirne im Laufe der zwanziger und dreißiger Jahre eins nach dem andern erloschen, da mochte ein scharf blickender Beobachter wohl um das Schicksal der Malerei in Besorgniß gerathen.

Aus der Reihe jener Großmeister lebten nur zwei bis tief in die Epoche des Verfalls hinein, und merkwürdiger Weise waren es jene Beiden, in deren Werken die äußersten Pole der damaligen Kunst Italiens sich geltend machen: Michelangelo, der Mann des erhabensten Idealismus, und Tizian, der im Gegensatze dazu durchweg von der Auffassung und Darstellung der Natur ausging. Sie lebten Beide lange genug, der Erstere, um den verderblichen Einfluß, den die leere Nachahmung seiner Weise auf die folgenden Geschlechter

---

Als Text zu einem Schauer'schen Album 1862 erschienen.

ausübte, zu erkennen; der Andere, um sich der gesunden Nachblüthe zu erfreuen, welche die in seinen Bahnen fortschreitende Kunst lange noch hervortreiben sollte.

So erhaben Michelangelo in der Kunst dasteht, so läßt sich doch nicht leugnen, daß er der Vater des Manierismus geworden ist. Freilich mehr durch die Schuld seiner Nachahmer als durch die eigene. Soll man es ihm beimessen, daß seine gewaltigsten Gestalten, seine kühnsten Inspirationen in den Werken einer Schaar von Nachäffern als Gespenster umgehen? Freilich hat er selbst in seinen letzten Schöpfungen die Kunst entfesselt, hat seinen dämonischen Eigenwillen wie ein trotziger Titan zur Geltung gebracht und dadurch ein gefährliches Beispiel gegeben, das um so verderblicher werden mußte, je weniger seine Nachahmer innerlich von dem Geiste berührt waren, dessen Offenbarungen seine Schöpfungen allesammt sind. Man hatte ihn das Unglaublichste leisten sehen. Kein Wunder, daß man fortan stets von der Kunst das Unerhörte verlangte. Dies mußte zur leichtfertigen Schnellmalerei, zu äußerlichem, hohlem Prunken mit auswendig gelernten Formen, mit einem Worte zum Manierismus führen. Wie wenig aber die Künstler, welche gänzlich in dieser Richtung befangen waren, eine Ahnung vom Verfall der Kunst hatten, mag uns der wackere Vasari bezeugen. Mit Stolz rühmt er von den Malern seiner Zeit, wie schnell sie die größten Unternehmungen zu Ende führen. „Uns ist," sagt er, „die Möglichkeit gegeben, sechs Bilder in einem Jahre zu vollenden, während die früheren Meister zu einem einzigen Bilde sechs Jahre Zeit bedurften." Naiv fügt er hinzu: „Hievon kann ich gültiges Zeugniß ablegen, aus Anschauung wie aus eigener Erfahrung, und die Gemälde werden doch weit vollkommener ausgeführt, als früher von den bedeutendsten Meistern geschah."[1]) Wie diese Schnellmaler aber verfuhren, davon giebt Vasari in seinen Briefen manches Pröbchen. An dem Bilde der Seeschlacht von Lepanto in der Sala Regia des Vaticans arbeitet er, „wie wenn er mit den

[1]) In der Vorrede zum dritten Theil seiner Lebensbeschreibungen. Ed. Lemonnier, Vol. VII. pag. 8. Deutsche Ausgabe. Bd. III. 1. S. XVI.

Türken selbst im Handgemenge wäre;“ [1]) ein andermal gebraucht er die Hände wie ein Querpfeifer,“ und je mehr er „im Galopp“ arbeitet, desto leichter und kühner kommt er vorwärts. [2]) Der gute Meister hat sich's freilich nicht träumen lassen, daß man nach ein paar Jahrhunderten an all den gemalten Herrlichkeiten im Palazzo Vecchio zu Florenz und der Sala Regia des Vatican, auch abgesehen von dem Verbleichen und Abblättern der Farbe, theilnamlos vorübergehen werde.

Aus dieser Oede und unerquicklichen Hohlheit, welche damals fast alle italienischen Schulen gefangen hält, glänzt wie eine erfrischende Oase die Schule von Venedig. Nicht allein, daß Tizian bis in sein hohes Alter unabläßig und mit fast ungeschwächter Kraft zu schaffen fortfuhr: es bildeten sich an seinem Beispiel auch fortwährend jüngere Talente heran, die noch lange Zeit den alten Geist der venezianischen Kunst pflegten und zu neuen Entwicklungen trieben. Zwar ist auch hier das Vorbild Michelangelo's nicht ganz unbeachtet geblieben; der kühne feurige Tintoretto ging recht eigentlich darauf aus, Zeichnung und Composition jenes großen Meisters mit der venezianischen Farbe zu verbinden. Er kam dadurch zwar zu durchaus eigenthümlichen Resultaten und errang sich eine selbständige Bedeutung in der Kunstgeschichte; allein das venezianische Colorit litt doch nicht wenig unter dieser fremdartigen Verbindung, und unter den strahlenden Lichtmeistern venezianischer Malerei steht Tintoretto, nicht immer erfreulich, wie ein fast unheimlicher Dunkelmann. Die ganze Freudigkeit und Herrlichkeit venezianischer Malerei geht dagegen in ungeschmälerter Erbschaft auf den Meister über, welchen die nachfolgenden Zeilen schildern sollen, und den die Kunstgeschichte als einen der größten Maler aller Zeiten feiert.

Paolo Caliari, wie der eigentliche Name unseres Künstlers lautet, war im Jahr 1528 geboren. [3]) Von seiner Vaterstadt führt er den Beinamen, den er so berühmt gemacht hat. Ueber sein Leben

---

[1]) Gaye, Carteggio III. p. 315 ff.

[2]) Ebendas. III. p. 363.

[3]) Die richtige Angabe seines Geburtsjahres bringt Zanetti, della pittura Veneziana p. 196. Note.

ist uns wenig bekannt; kein Brief, kein anderes schriftliches Document liegt uns von ihm vor. Sein äußeres Dasein scheint ohne große Bewegung, ohne auffallende Ereignisse oder Schicksale dahingeflossen zu sein. Um so klarer zeigt es uns wie in ruhigem Spiegel eine Welt von Schönheit, die seine Hand an's Licht rufen sollte. In seinen Werken hat er den Abglanz seines Lebens gegeben. Dürfen wir dem vertrauen, so war es ein Dasein von seltner Harmonie und seltnem Glück, dessen Inhalt eine leicht fließende, unversiegliche künstlerische Schöpferkraft. Das Wenige, was wir von seinen äußeren Lebensumständen wissen, verdanken wir dem venezianischen Maler und Schriftsteller Ridolfi. [1])

Die ersten Anregungen zur Kunst hat Paolo von seinem Vater Gabriele Caliari, einem Bildhauer, erhalten. Da aber schon früh in dem Knaben die Vorliebe für die Malerei erwachte, so wurde er seinem Oheim Antonio Badile zur Ausbildung übergeben. Dieser war ein nicht unbedeutender Maler und gehört, wie noch jetzt Werke von ihm in S. Nazaro und S. Bernardino bezeugen, zu denen, welche die freiere Kunstweise in Verona eingeführt haben. Verona war damals schon längere Zeit der Sitz tüchtiger Künstler. Neben dem geringeren Liberale hatten besonders der strenge Girolamo da' Libri und der milde, anmuthvolle Francesco Morone bereits im Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts die Malerei dort tüchtig vertreten. Mehr jedoch als die zahlreichen Arbeiten dieser Meister, welche noch jetzt dort die Kirchen füllen, müssen die Werke der großen Venezianer, die man dort und in der Umgegend genugsam kennen lernen konnte, auf den empfänglichen Sinn Paolo's eingewirkt haben. Wie oft mag der jugendliche Künstler vor Tizian's Himmelfahrt der Maria im Dom seiner Vaterstadt gestanden sein, überwältigt von der Macht einer Kunst, an welche seine Landsleute denn doch von fern nicht reichten. So wurde der große venezianische Meister schon früh ihm Vorbild und Lehrer.

---

[1]) Vita di Paolo Caliari Veronese celebre pittore, descritta dal Cavalier Carlo Ridolfi. Venezia MDCXLVI. (Unverändert in den Maraviglie dell' arte desselben Verfassers abgedruckt.)

Von den Jugendwerken Paolo's in Verona ist nicht genug vorhanden, um den Stand seiner ersten Entwickelungsepoche zu bezeichnen. Daß er aber damals schon unter seinen Kunstgenossen zu den vorzüglicheren gehörte, ersehen wir aus seiner Berufung nach Mantua, wo der Cardinal Ercole Gonzaga durch ihn und seine Landsleute Domenico Riccio genannt il Brusasorci, Battista dal Moro und Paolo Farinato eine Reihe von Gemälden für den Dom ausführen ließ. Seine Arbeiten sollen dort schon die seiner Gefährten übertroffen haben.

Als er von diesem ersten Ausflug in die Welt mit Erfolg gekrönt nach Hause zurückkehrte, gefiel es ihm in den engen Schranken seiner Vaterstadt nicht mehr. Auch er sollte, wie Ridolfi bemerkt, gleich vielen andern die Wahrheit des Sprüchworts kennen lernen: Der Prophet gilt Nichts in seinem Vaterlande. Mit Freuden nahm er daher bald einen Auftrag an, der ihn zur Ausschmückung eines Schlosses der Grafen Porti nach Tiene im Gebiet von Vicenza rief. Er hatte zwei Säle mit Fresken auszumalen und konnte zum ersten Male Zeugniß ablegen von seinem Talent für die Dekoration großer Räume. Scenen heitern Lebensgenusses werden nun in breiten Bildern vorgeführt: Herren und Damen in fröhlicher Tafelrunde, auf der Jagd, beim Tanz, das Ganze schicklich eingerahmt von grau in grau gemalten Figuren und einem Fries von Blumengewinden, Fruchtschnüren und Arabesken. In einem andern Gemache malt er an den Wänden vier große Bilder: Mutius Scävola, der die Hand in die Flamme hält; Sofonisbe vor Massiniſſa; Antonius und Kleopatra beim Mahle; Xerxes, der auf dem Throne sitzend die Tribute der Griechen empfängt, — lauter Gegenstände, in denen Paolo's Lust am Glänzenden und Reichen sich nach Gefallen ergehen konnte. Ueber diesen Darstellungen malte er einen Fries von Fruchtschnüren und fröhlichen Kindergruppen; an den Thüren Jagdscenen, am Kamin Venus und Vulkan, und über der Hauptthür Pallas und Mercur, an ein Frontispiz gelehnt. Bei diesen umfangreichen Arbeiten sehen wir den jungen Meister sich bereits der Hülfe eines Schülers, des Battista Zelotti (und wie einige wollen auch des Antonio Fasolo) bedienen.

Paolo hatte hier etwas ganz Neues geschaffen. In solcher Freiheit und Lebensfülle hatte man in Oberitalien die Malerei noch nicht große festliche Räume dekoriren sehen. Wir dürfen nicht zweifeln, daß bei seinem Aufenthalt in Mantua die reizenden Wandmalereien Mantegna's, welche man noch heute in einigen Gemächern des herzoglichen Palastes findet, mehr noch die glänzende Ausstattung, die dem dortigen Palazzo del Te durch Giulio Romano's Hand zu Theil geworden war, bedeutenden Eindruck auf den jugendlichen Veroneser Maler gemacht und ihn zu ähnlichen Erfindungen begeistert hatten. Aber die ungezwungene Weise, in welcher er die verschiedensten Scenen der alten Geschichte mit Darstellungen eines heitren Lebensgenusses vereinte, geben den Beweis, wie viel weniger ernst man es jetzt bereits mit der Kunst nahm, wie man nichts weiter von ihr verlangte, als einen glänzenden, das Auge berauschenden Eindruck, aber wie man zugleich von der Kunst noch immer erwartete, daß sie das alltägliche Leben in die höhere Sphäre einer idealen Stimmung emporhebe. Dazu war Paolo geschaffen, wie kein Anderer.

Nachdem er hier und kurz darauf zu Fanzolo im Trevisanischen seine Kraft an größeren Aufgaben geprüft hatte, trieb es ihn nach der reichen Lagunenstadt, wo die Kunst damals glänzender blühte als irgendwo. Tizian, hochbetagt aber in ungebrochener Kraft und rastlosem Schaffen, stand immer noch an der Spitze. Begabte Schüler wie Bonifazio und Paris Bordone bewegten sich mit Erfolg in den Spuren des großen Meisters, während Tintoretto, sechszehn Jahre älter als Paolo, eben angefangen hatte, in ungestümer Kraft sich einen neuen Weg zu bahnen. Auch auf andren Gebieten hatte die venezianische Kunst einen großartigen Ausdruck von Glanz und Pracht gewonnen. Kurz vorher hatte Sanmicheli den Palazzo Grimani erbaut, der alle anderen Privatpaläste Venedigs an freier, großartiger Wirkung überragt; Jacopo Sansovino aber hatte die Bibliothek von San Marco als unübertroffenes Prunkstück moderner Profanarchitektur hingestellt. Diese Façade und Paolo's Gemälde stehen in der innigsten Verwandtschaft mit einander. Welchen Eindruck diese glanzvollen Formen auf den Vero-

neſer gemacht, davon geben die Prachtgebäude in ſeinen großen Feſtgemälden immer von Neuem Zeugniß. Unter den Malern waren vorzüglich Tizian, Palma Vecchio und Tintoretto ſein Studium. Wie mögen ihre Meiſterwerke, an denen Venedig damals viel reicher war als jetzt, in ihm das glühende Verlangen ihnen nachzueifern geweckt haben.

Den erſten Auftrag erhielt er durch die Gunſt eines Landsmannes, des Padre Bernardo Torlioni, der als Prior von S. Sebaſtiano bewirkte, daß Paolo die Decke der Sacriſtei bei jener Kirche auszumalen bekam. Er malte die Krönung der Maria, und da das Werk gefiel, ſo übertrug man ihm auch die Ausſchmückung der Decke in der kurz vorher reſtaurirten Kirche. Hier fand er nun eine Aufgabe, die ſeinem Genius beſonders zuſagte, indem er in mehreren Bildern die Geſchichte der Eſther darſtellte. Als das Werk vollendet war, riß die neue, prachtvolle Art, der Glanz der Gewänder, das feſtlich Prunkende des Ganzen die Zeitgenoſſen zu ſolcher Bewunderung hin, daß die Mönche ihm ſofort die gänzliche Ausmalung der Kirche übertrugen. Für die Ausführung dieſer Werke giebt man den Zeitraum von 1555—1560 an; für das eine der drei großen Bilder des Chores, in denen er das Marterthum des h. Sebaſtian ſchilderte, das Jahr 1558. Wenn Ridolfi ſagt: er habe ſie in ſeinem fünfundzwanzigſten Jahre gemalt, ſo beruht das auf der irrigen Vorausſetzung, daß Paolo erſt 1532 geboren ſei. In Wahrheit zählte der jugendliche Meiſter, als er anfing die Augen von ganz Venedig auf ſich zu ziehen und in gewiſſem Sinne alle früheren Maler zu verdunkeln, dreißig Jahre.

Man ſieht auf dem Hauptbilde den heiligen Sebaſtian neben andern Heiligen an die Säule gefeſſelt und von Pfeilen durchbohrt, das brechende Auge mit einem letzten Aufblick gen Himmel gerichtet. Da zerreißt die Wolkendecke, und von Lichtglanz umfloſſen, von jubilirenden Engeln umſchwebt, erſcheint die Madonna und in ihr die entzückende Verheißung ewiger Glückſeligkeit. Der Gegenſatz himmliſcher Glorie und irdiſchen Leides iſt hier in vollendeter Meiſterſchaft für einen prachtvollen rein maleriſchen Contraſt verwendet, denn der edle nackte Körper des Heiligen wird bedeckt von breiten

Wolkenschatten, doch so, daß er in meisterlichem Helldunkel leuchtet. Tizian hätte den Gegenstand geistiger und tiefer aufgefaßt; aber Paolo's Behandlung entsprach mehr dem Geschmack der Zeit, und so war ihm die höchste Bewunderung gewiß.

Nach dieser Arbeit sehen wir ihn zuerst wieder außerhalb Venedig beschäftigt. In Soranza bei Castelfranco schmückte er einen Palast mit Fresken theils mythologischen theils historischen Inhalts, welche, als der Palast 1825 niedergerissen ward, auf Leinwand übertragen und nach England gebracht wurden. Ridolfi, der sie ausführlich beschreibt, zählt sie zu den vorzüglicheren Werken des Meisters. Sodann malte er in Masiera bei Asolo im Gebiet von Treviso eine von Palladio erbaute Villa der Familie Barbaro mit Fresken aus, bei denen er häufige Anwendung von den damals beliebten malerischen Täuschungen machte. Perspektivisch gemalte Colonnaden und andere prachtvolle Architekturtheile geben den stattlichen Räumen eine scheinbare Erweiterung. Schon früher hatte Baldassare Peruzzi solche Effektmittel in der Villa Farnesina zu Rom nicht verschmäht. Unter den reichen mythologischen und allegorischen Gruppen, mit welchen Paolo die Säle schmückte, werden häufig nachgeahmte Bronzefiguren erwähnt, ein Gebrauch, den zuerst Michel Angelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle in die Kunst eingeführt hatte, und der seitdem bei allen malerischen Dekorationen eine große Rolle spielte.[1])

Auch in Venedig malte Paolo um diese Zeit einen Palast bei San Maurizio mit Fresken aus, welche Scenen der römischen Geschichte, zum Theil grau in grau gemalt, darstellten. Sie sind später untergegangen. Wichtiger waren die Arbeiten, welche er um dieselbe Zeit neben Tintoretto und Tizians Sohn Orazio im Dogenpalaste ausführte. Sie sind zwar größtentheils durch den Brand des Jahres 1576 zerstört worden, beweisen aber, welchen Ruhm der noch junge Künstler erlangt hatte. Als bald darauf die Bibliothek von San Marco mit Gemälden geschmückt werden

[1]) Vgl. den anziehenden neueren Bericht H. Reinhart's über diese Villa in der Zeitschr. für bild. Kunst. 1866. S. 61 ff.

sollte, wurde Paolo von dem alten Tizian neben andern jüngern Künstlern, wie Giuseppe Salviati, Battista Franco, Schiavone, Zelotti für die Arbeit vorgeschlagen. Er malte hier mehrere allegorische Gestalten, unter andern die Geometrie, Arithmetik, die Ehre, denen er so viel Anmuth und Leben gab, daß man vor der blühenden Wirklichkeit die Allegorie vergißt. Als die Arbeiten vollendet waren, trugen die Procuratoren von San Marco dem Tizian und Sansovino auf, denjenigen zu bezeichnen, welchen sie einer besondern Ehre werth hielten. Da aber diese keine Entscheidung treffen mochten, so erklärten Paolo's Gefährten einstimmig ihn des Preises würdig, worauf die Procuratoren ihm eine goldene Ehrenkette schenkten.

Mit welch gerechter Freude mag der junge Meister kurz darauf nach seiner Vaterstadt gereist sein, um seine Eltern zu besuchen. Er bezeichnete seinen Aufenthalt in Verona durch ein großes Gemälde für das Refectorium der Mönche von San Nazaro. Es stellte in figurenreicher Composition das Gastmahl bei Simon vor, wo Magdalena dem Herrn die Füße salbt, das erste Beispiel jener großartigen Gastmahlbilder, welche mehr als alles andere nachmals Paolo's Namen berühmt gemacht haben. Ridolfi hat, wie er erzählt, eine Copie dieses Bildes gemacht, welche nach Flandern gekommen ist.

Erst nach der Rückkehr von seiner Vaterstadt soll Paolo in San Sebastiano das oben erwähnte Bild der Marter des Heiligen ausgeführt haben. Ueberblickt man die Menge bedeutender und großräumiger Werke, welche der Künstler im Zeitraum von etwa zehn Jahren vollendete, so muß man erstaunen über die Rüstigkeit und Fruchtbarkeit seiner Erfindung und die Sicherheit und Leichtigkeit seines Pinsels. Daß dieser Thätigkeit auch die goldenen Früchte nicht gefehlt haben, wissen wir durch Ridolfi, der uns erzählt, daß Paolo um diese Zeit die ansehnliche Summe von 6000 Scudi in die Bank legen konnte. Eine Reise nach Rom, die er mit dem an den päpstlichen Hof gesandten Procurator von S. Marco, Girolamo Grimani, machte, erweiterte seinen Gesichtskreis, ohne ihn in der sicheren Grundlage seiner Kunst zu erschüttern. Aehn-

lich war es vorher auch Tizian ergangen. Beide Meister sind deshalb so groß geworden, weil sie nie der Versuchung Raum gaben, von ihrer eignen Bahn sich durch fremde Einflüsse verdrängen zu lassen.

Nach Venedig zurückgekehrt wurde ihm der größere Theil der Gemälde im Rathssaal der Zehn des Dogenpalastes übertragen, während andere von seinem Freund und Schüler Zelotti ausgeführt wurden. Zu den Werken Paolo's gehört der thronende Jupiter, der mit dem Blitze die Empörung, den Verrath und andere Laster niederschmettert; ferner eine Verherrlichung der Venezia, die aus den Händen der Juno die Zeichen ihrer Macht empfängt; Werke, in denen die Kunst unsres Meisters auf ihrer vollen Höhe erscheint.

Dies gilt dann vor Allen auch von den beiden großen Bildern, mit welchen er im Jahre 1565 seine Arbeiten in S. Sebastiano abschloß. Beide befinden sich im Chor und gehören zur Geschichte des Marterthumes des Heiligen, die er früher bereits begonnen hatte. Auf dem einen, von welchem wir später ausführlich noch zu reden haben, sieht man die Heiligen Marcus und Marcellianus, wie sie nach ihrer Verurtheilung zum Gefängniß geführt und vom h. Sebastian begleitet werden; das andere stellt die Vorbereitungen zur Hinrichtung dar. Einige kleinere Altarbilder wie die Taufe Christi im Jordan und Christus am Kreuz mit den wehklagenden Frauen malte er außerdem für die Seitenaltäre, und zum Schluß verehrte er eine Prozessionsfahne mit dem h. Sebastian den Mönchen zum Geschenk, als Dank dafür, daß sie zuerst sein Talent erkannt und in Venedig zur Geltung gebracht hatten.

Höher als alle diese trefflichen Werke wurden indeß die gewaltigen Bilder geschätzt, in welchen er biblische Gastmähler mit aller Pracht seiner Farbe in die glänzenden Formen und Umgebungen seiner Zeit travestirte. Doch da wir von diesen später ausführlicher zu reden haben, so möge noch als eins der vorzüglichsten Meisterstücke das berühmte Bild der Familie des Darius, die vor Alexander kniet, erwähnt werden. Ehemals, wie es heißt als Geschenk des Künstlers, im Besitz der Familie Pisani, wurde das-

selbe 1857 für 400,000 Lire von der Nationalgalerie zu London erworben. Ohne Frage zu den herrlichsten Schöpfungen des Meisters gehörend, ein wahres Wunderwerk der Malerei, durch höchste Pracht und Gluth der Farbenwirkung ausgezeichnet, ist es auch dadurch interessant, daß in den Hauptgestalten Mitglieder der Familie Pisani dargestellt sind. Es stammt jedenfalls aus Paolo's bester Epoche und ist mit besonderer Liebe ausgeführt.

In der Fülle schöpferischer Kraft, auf der Höhe des Ruhmes sieht man den rastlos thätigen Meister nun lange Zeit ununterbrochen schaffen, um den zahlreichen, auch von außerhalb an ihn ergehenden Aufträgen zu entsprechen. Für den Dom zu Montagnana malt er ein Hauptaltarbild, Christi Verklärung auf Tabor; für die Kirche der Madonna von Lendinara eine Himmelfahrt des Herrn; für S. Maddalena zu Treviso einen auferstandenen Christus, der Magdalena im Garten erscheinend; außerdem noch eine große Anzahl anderer Bilder für manche Kirchen im Gebiet von Treviso. Wesentlichen Antheil an der Ausführung dieser zahlreichen Arbeiten mögen seine Schüler Zelotti, Benedetto Caliari (sein Bruder) u. A. haben, wie er denn bei den massenhaften Aufträgen gezwungen war, zu solcher Hülfe seine Zuflucht zu nehmen. Ein Hauptbild aus dieser Epoche ist das Marterthum der h. Justina in der prachtvollen Kirche dieser Heiligen zu Padua. Eins der originellsten Gastmähler malte er für die Mönche der Madonna del Monte bei Vicenza. Es ist das Gastmahl, welches Papst Gregor der Große den Armen gab, und bei welchem, der Legende zufolge, Christus selbst sich einfand. Vermöge einer kunstvoll durchgeführten Perspektive giebt dies Gemälde eine täuschende Fortsetzung des lebenden Bildes, das die Mönche gewähren, wenn sie in ihrem Refektorium beim Mahle sitzen; — ein Effect, den der Maler offenbar beabsichtigt hat. Weiterhin gehört zu seinen heitersten, liebenswürdigsten religiösen Bildern die Verlobung der h. Katharina mit dem Christuskinde, die er für den Hauptaltar von S. Caterina zu Venedig ausführte.

Andres entstand nach dem Brande, der im Jahre 1576 den Dogenpalast betraf. Für die Sala del Maggior Consiglio

malte er vor Allem ein großes Prachtbild der triumphirenden Venezia, vom Siege gekrönt, vom Ruhme verherrlicht, von Ehre, Freiheit und Frieden, von Juno und Ceres geleitet. Dazu mehrere historische Schilderungen venezianischer Siegesthaten, besonders das große Bild, das den Dogen Sebastian Venier darstellt, wie er vor der Schlacht von Curzolari, geleitet von der Venezia, dem Glauben und der h. Justina, den auf Wolken thronenden Christus um Sieg anfleht. Letzteres gehört zu den Werken, mit welchen er die von ihm, Tintoretto und Anderen durchgeführte Ausschmückung des Dogenpalastes abschloß. Auch das später zu besprechende kleinere Bild der triumphirenden Venezia, sowie die ebenfalls von uns näher zu betrachtende köstliche Darstellung des Raubes der Europa zählt zu dieser Reihe von Arbeiten. Schließlich fügte er gegen Ende seines Lebens den Gemälden in der Sala del Maggior Consiglio noch die große Darstellung des siegreich aus der Schlacht von Chioggia heimkehrenden Dogen Andrea Contarino hinzu.

Paolo starb, eben sechzigjährig, im Jahre 1588, an einem Fieber, das er sich in Folge einer Erkältung auf einer Reise, oder wie Ridolfi erzählt, bei einer Prozession zugezogen hatte. Er schied in ungebrochener Kraft, noch auf der Höhe der Meisterschaft, in der Fülle künstlerischer Thätigkeit. Ganz Venedig betrauerte seinen Verlust; die Mönche von S. Sebastiano aber gaben ihm den Ruheplatz in ihrer Kirche, die er durch seine unsterblichen Werke berühmt gemacht hatte. Anfang und Endpunkt seiner großen Künstlerlaufbahn treffen in den geweihten Räumen dieses sonst unscheinbaren Gotteshauses zusammen. Da liegt er, umgeben von seinen herrlichen Schöpfungen, die ihm die ergreifendste Leichenrede halten; glücklich im Leben wie im Tode. Venedig war ihm eine theure Heimath geworden, die er selbst dann nicht verlassen mochte, als Philipp der Zweite unter glänzenden Versprechungen ihn bewegen wollte, nach Spanien zu kommen und den Eskurial mit Gemälden zu schmücken. Wie Tizian blieb er der Stadt treu, die Beiden ihre Kunst und ihren Ruhm gegeben hatte und Beiden eine geistige Vaterstadt geworden war.

2.

Auch nur annähernd die Werke unsres Meisters aufzuzählen, würde uns zu weit führen, wenn es überhaupt möglich wäre. Ihre Anzahl in den Kirchen, Museen und Palästen Italiens wie in den öffentlichen Galerien und den Privatsammlungen des übrigen Europa ist eine zu erstaunlich große. Auch sind diese Werke nicht durchgängig von gleichem Werthe, zumal da in Paolo's späterer Zeit — wie schon bemerkt — seine Schüler oft überwiegenden Theil an der Ausführung gewannen. Selbst nach seinem Tode setzten seine Verwandten, d. h. sein Bruder Benedetto und seine Söhne Carlo (Carletto) und Gabriele die gemeinsamen Arbeiten der Werkstatt fort und schrieben auf die also entstandenen Bilder: „Heredes Pauli Veronensis faciebant," d. h. „gemalt von den Erben Paolo Veronese's." Solche Bilder findet man mehrfach; eine ziemlich derbe Anbetung der Hirten z. B. in der Galerie des Belvedere zu Wien. Diese Arbeiten sind durchweg tüchtig und verdienstlich, doch fehlt ihnen das freie Lebensgefühl des Meisters und die leichte Klarheit seines Colorits; sie fallen gewöhnlich in einen zu schweren, undurchsichtigen Farbenton. Selbst diejenigen seiner spätern Bilder, die er nur flüchtig und nachlässig gemalt hat, unterscheiden sich durch geniale Blitze in Erfindung und technischer Behandlung wesentlich von jenen. Wie vielmehr die besten Werke seiner vollendeten Meisterschaft!

Betrachten wir den Entwicklungsgang des großen Künstlers und erwägen dazu, was uns von seinen Studien berichtet wird, so müssen wir erstaunen über die seltene Begabung und das richtige Gefühl, die ihn so früh zu einem fertigen Meister machten. Schon ehe er nach Venedig kam, war im Wesentlichen sein Styl ausgebildet. Es war die Tradition der venezianischen Schule, die er geerbt und sich zu eigen gemacht hatte noch ehe er Venedig selbst gesehen hatte. Wie Tizian's und anderer verwandter Meister Gemälde schon früh auf ihn gewirkt haben müssen, wurde oben angedeutet. Ridolfi erzählt sodann, daß er fleißig nach den Stichen

Albrecht Dürer's studirt habe. Dasselbe wird auch von Tizian überliefert. Daß auch andere Venezianer den Ideenreichthum unsres großen deutschen Meisters zu schätzen wußten und gelegentlich einen ziemlich unmittelbaren und — unbefangenen Gebrauch davon machten, berichtet dieser selbst an seinen Freund Pirckheimer, indem er klagt, daß die venezianischen Maler „sein Ding" (seine Erfindungen) „in Kirchen abmachen" (nachmachen) „vnd wo sy es mügen bekumen; noch (nachher) schelten sy es vnd sagn es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut." Tizian freilich und Paolo haben ihre Studien nach Dürer in höherer und edlerer Art gemacht.

Weiter herangewachsen soll unser Meister dann mit Vorliebe nach Parmigiano's zahlreichen Kupferstichen gezeichnet haben. Nicht minder wichtig schien ihm das Studium nach der Antike; zu Ridolfi's Zeit besaßen seine Erben noch die zahlreichen Gipsabgüsse antiker Sculpturwerke, welche Paolo sich verschafft und nach denen er fleißig studirt hatte, um das zarte Leben der Umrisse, die Kraft und Rundung der Muskeln, die Wirkung von Licht und Schatten daran zu lernen. Seine wie aller Venezianer einflußreichste Lehrmeisterin war und blieb aber die Natur, die er unablässig beobachtete und bei seinen Werken zu Rathe zog.

So kam es, daß unser Künstler schon in jugendlichen Jahren zur fertigen Meisterschaft gelangte und seinen Styl so ausbildete, wie wir ihn in der langen Reihe seiner Werke kennen und bewundern. Vielleicht fragt man nun, welche Steigerung er dem schon in Tizian so hoch entwickelten venezianischen Colorit habe geben können, um eine neue Stufe in der Entwicklung der Malerei zu bezeichnen. Im Allgemeinen ist darauf zu antworten, daß Paolo noch entschiedener als alle früheren Venezianer, als selbst Tizian die Bedeutung des Malerischen hervorgehoben hat. Ihm wird jede Aufgabe in erster Linie eine malerische, und dieser Auffassung zu Liebe trägt er kein Bedenken, die tiefere Bedeutung seines Gegenstandes etwas abzuschwächen, ja oft sich mit der geistigen Seite desselben leicht und obenhin abzufinden, um nur der Farbe im höchsten Grade ihr Recht wiederfahren zu lassen. Während bei Tizian die Farbe nicht Selbstzweck ist, sondern auf ihr psycholo-

gisches Element Rücksicht genommen wird, um die Stimmung und Bedeutung des Gegenstandes durch die Anwendung eines entsprechenden Colorits ausklingen zu lassen, meldet sich bei Paolo schon etwas von der Alleinherrschaft, vom Despotismus der Farbe. Ihr wird nicht selten jede ernstere, tiefere Rücksicht geopfert. Dies hängt aber zusammen mit der ganzen Richtung der Zeit, die äußerlicher, weltlicher geworden war und vor Allem den Effekt verlangte. Daher ist es natürlich, daß wir Paolo mit besonderer Vorliebe das bloße Existenzbild, das glänzende Zustandsbild pflegen sehen. Befand er sich damit doch auf ächt venezianischem Boden! hatte die Schule ja von jeher die Schilderung eines edlen, freien Menschendaseins zu ihrem Hauptziele gemacht! Bei Giorgione, bei Tizian kleidete sich dies noch mehr in idyllische oder mythologische Stoffe. Sie mußten die Anlässe zu solchen Gegenständen sich selber schaffen, da die kirchlichen Stoffe ihnen noch zu ernst waren. Paolo dagegen greift mitten in seine Umgebung hinein, nimmt die biblischen Erzählungen nur als willkommnen Vorwand, um die genußfrohe, schöne, prächtige venezianische Gesellschaft seiner Zeit in ganzer Breite und Fülle der Existenz vorzuführen. Die Schönheit der unbekleideten Menschengestalt, die Tizian verherrlicht hat wie kein Andrer, finden wir bei Paolo nur selten; ja bei ihm und seinen Nachfolgern artet die weibliche Gestalt oft in eine fast unförmliche Größe, Breite und Massenhaftigkeit aus. Solche Figuren nehmen sich besser in der pompösen üppigen Tracht jener Zeit aus, und es scheint fast, als ob er sie, den prachtvollen Stoffen zu Gefallen, so übergewaltig gebildet habe.

Diese Kleiderstoffe aber und alles was von prunkvoller Aeußerlichkeit noch zu ihnen gehört, sind sein Lieblingsfeld. Er wird nicht müde, sie mit allem Glanz der Farbe zu schildern. Dazu fügt er kostbare Geräthe und Gefäße, reich besetzte Tafeln, bunte Dienerschaft, in welcher der Mohr um so weniger fehlen darf, als er ihm in allem Lichtglanz einen erwünschten farbigen Gegensatz bietet. Auch orientalische Trachten, wie Venedig sie damals noch weit mehr und glänzender als jetzt auf seinen Plätzen und an der Riva zu sehen gewohnt war, zieht Paolo häufig herbei, nicht aus Roman-

tik, wie Jacob Burckhardt treffend bemerkt, sondern weil er der bunten Kostüme bedurfte, um seine großen Farbenprobleme zu lösen. Zu demselben Zwecke dienen ihm die schimmernden Marmorhallen, die Colonnaden und die architektonischen Prospekte, die als Rahmen und Hintergrund so wesentlich zu seinen genußliebenden, stattlichen Menschen gehören.

Was diese letzteren betrifft, so hat Tizian sie edler, würdevoller gebildet; Paolo aber hat sie prächtiger dargestellt als vielleicht irgend ein andrer Maler. Vollendete Weltleute, geschliffene Italiener des sechzehnten Jahrhunderts, Glieder der hochgebildeten, aber durchaus genußsüchtigen, lebenslustigen Aristokratie Venedigs, Menschen voll Freiheit, Anmuth und Leichtigkeit des Wesens, das sind die Gestalten auf den meisten Bildern Paolo's. Sie sind der lang aushallende, rauschende Schlußakkord, mit welchem die alte Herrlichkeit Italiens verklingt. Alles erscheint dabei in lebendiger Bewegung; Geplauder, geistreiche Scherze, fröhliches Lachen fliegt durch die Gruppen der schönen Frauen und der galanten Cavaliere. Wir fragen nicht nach einem Gedankeninhalt; wir bemerken kaum, daß der Maler uns oft um eine Idee betrügt, wo wir sie sogar verlangen dürften; wir vergessen, so lange wir vor solchen Bildern weilen, daß das Leben noch einen andern Inhalt hat als den Hafis und seine Schüler predigen — so mächtig reißt uns die Schilderung dieses freien, glänzenden, genußfrohen Daseins mit sich fort.

Und doch würden wir Paolo Unrecht thun, wenn wir auf diesen Bereich seine Kunst beschränken wollten. Er hat genug religiöse Bilder gemalt, in denen er selbst vor dem Ausdruck tiefsten Seelenleides nicht zurückgebebt ist, und wir werden andre Werke von ihm kennen lernen, wo er auch als ein Meister historischer Composition und dramatischer Schilderung sich glänzend bewährt. Nur daß er nicht zum höchsten Grade des Pathos sich versteigt, sondern auch hier, der malerischen Wirkung zu Liebe, eine besonnene Milderung und Dämpfung der leidenschaftlichsten Ausbrüche vorzieht. Nicht minder frei und lebendig sind seine zahlreichen oft sehr ausgedehnten allegorischen Bilder, in denen er wieder durch zwin-

gende Gewalt der Wirklichkeit die Klippen solcher Darstellungen mit leichter, kühner Hand vermeidet.

Um nun endlich von dem eigentlichen Grundelemente seiner Kunst, von der Farbe, zu reden, so ist er nicht bei der einfachen und doch so wunderbar wirkungsvollen Farbe Tizians stehen geblieben. Paolo's Colorit ist reicher an Nüancen, an Wechseln und Gegensätzen, die er durch vielfach gebrochene Mischtöne zu steigern sucht. Dafür sind ihm die reichen Kostüme, die Brokatgewänder, die schillernden Seidenstoffe, die fremdartigen Trachten von größter Bedeutung. Selten bleibt er deßhalb bei dem einfachen Goldtone Tizian's stehen, obwohl einige seiner derartigen Bilder zu den herrlichsten gehören. Vielmehr führt er, wie alle Maler der Terra ferma, wie Moretto und die anderen, nur viel entschiedener und durchgreifender, den Silberton in die venezianische Malerei ein. Dadurch gewinnt er eine ganze Stufenreihe neuer Wirkungen und Farbenwerthe, die er meisterhaft zu benutzen weiß.

Zu Alledem gesellt sich dann eine breite, kühne, großartige Anwendung des Helldunkels, dessen lichtdurchstrahlte Dämmerschleier er gelegentlich selbst über die wichtigsten Partieen einer Composition ausbreitet — nicht selten im Widerspruch mit der geistigen Bedeutung, in ausschließlicher Rücksicht auf malerische Wirkung. Und diese ist denn auch eine zaubergleiche. Wie er über die gewaltigen Flächen seiner Bilder mit der Hand eines unumschränkt gebietenden Magiers die Ströme eines blendenden Lichtes ausgießt, Hunderte von Gestalten in allen Trachten und lebhaftester Farbenpracht in diese Fluthen von Sonnenglanz taucht, und dann durch breite Massen eines durchsichtig klaren Schattens das Licht noch strahlender macht und Haltung, Bewegung, unvergleichliche Wirkung in das Ganze bringt; wie sein Pinsel mit nie übertroffener Leichtigkeit, Feinheit und Sicherheit den Figuren die edelsten Umrisse, die weichste Rundung, den duftigsten Schmelz zu geben weiß, das wird immerfort wie ein Wunder der Kunst erscheinen. Was Paolo's Studium für den großen Rubens und selbst für van Dyck geworden ist, was dann heutzutage wieder die Franzosen ihm verdanken, das braucht nur kurz angedeutet zu werden. Er ist im Reiche der Farbe der Com-

poniſt, der das am reichſten beſetzte Orcheſter mit größter Meiſterſchaft zu ſeinen Zwecken zu dirigiren weiß, und nicht von ungefähr hat man deßhalb jene großen Bilder unſres Künſtlers mit den rauſchenden Symphonieen verglichen, die unſer heutiges hoch entwickeltes Orcheſter uns zu hören giebt. Dieſe Klangfülle, Heiterkeit und Anmuth iſt über alle die zahlreichen Werke des Meiſters ausgegoſſen. Weniger als bei irgend einem anderen Maler kann man bei ihm von verſchiedenen Stufen der Entwicklung reden. Frühzeitig erklimmt er die Höhe der Meiſterſchaft und hält ſie durch ſein ganzes Leben feſt. Er ſtarb, ehe er eine Abnahme der Kräfte erfahren konnte. Wohl giebt es flüchtigere, geringere Bilder von ihm, bei denen er ſich durch die Aufgabe weniger angeregt fühlte und wohl auch den Schülern größere Betheiligung einräumte; aber ſelbſt die oberflächlichſten Werke haben einen Hauch der Anmuth, Liebenswürdigkeit und freien Lebendigkeit, die ſein Weſen erfüllten.

Wie ſeine Bilder, ſo war er ſelbſt. Ridolfi, der die Schüler und nächſten Verwandten des Meiſters noch gekannt und von ihnen Nachrichten geſammelt hat, giebt auch dem Menſchen Paolo das ſchönſte Lob. Sein Charakter war edel, freimüthig und ſelbſtändig. Niedrige Geſinnung, die ſich bückt und den Mächtigen ſchmeichelt, um vortheilhafte Aufträge zu erhalten, war ihm fern. Seine Unabhängigkeit ſtand ihm höher als glänzender Fürſtendienſt. Darin wie in ſo Vielem war er der würdige Nachfolger Tizian's, der den jungen Meiſter neidlos liebte wie er von ihm „als der Vater der Malerei" verehrt wurde. Wie in ſeinen Bildern ſo liebte Paolo auch in ſeinem Leben, in Kleidung und Geräth Glanz und Schmuck, ohne jedoch der Ueppigkeit und dem Luxus ſich hinzugeben. Vielmehr war er ein umſichtiger, ſparſamer Familienvater, der ſeinen Söhnen ein bedeutendes Vermögen hinterließ, noch mehr aber um ihre ſorgfältige Erziehung bemüht war. Sie zu geſitteten, frommen und nützlichen Menſchen zu bilden war ſein höchſtes Beſtreben. In ſeinem Verkehr mit der Welt zeigte er ſich eben ſo klug wie ehrenhaft; Verſprechungen hielt er treulich; gefällig und freundlich war er gegen Jedermann, geſchätzt von den Vornehmen, verehrt von

seinen Berufsgenossen, geliebt von ganz Venedig, dessen letzten Glanz er in aller Schönheit und Herrlichkeit in seinen Werken abgespiegelt hat.

Die Hochzeit zu Cana.

Wir beginnen unsre Uebersicht mit einem der größten und prachtvollsten jener Gastmahlbilder, in denen Paolo seine Kunst auf ihrer eigentlichen Höhe und so recht in ihrem Elemente zeigt. Sie verrathen uns zugleich am besten den Charakter seiner Zeit.

In früheren Epochen hatte man in den Refektorien der Klöster am liebsten eine Darstellung des Abendmahles angebracht. Das Freskobild von Taddeo Gaddi im Kloster von Santa Croce zu Florenz (bisher seiner Großartigkeit halber dem Giotto zugeschrieben); dasjenige in S. Onofrio daselbst, ein Werk des Pinturicchio, das man seiner Lieblichkeit wegen lange Zeit dem jugendlichen Rafael beimessen wollte; endlich das weltberühmte Gemälde Lionardo's in S. Maria delle Grazie zu Mailand bezeichnen die drei Entwicklungsstufen, welche dieser Gegenstand in der italienischen Kunst durchlaufen hat. Ueber Lionardo hinaus war keine Steigerung mehr möglich, wenn man nicht merklich von der durch ihn erreichten Höhe herabsinken wollte. Andrea del Sarto fühlte das recht gut, als er sein Abendmahl im Kloster der Salvi bei Florenz ausführte. Aber die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts mochte sich auch in den Refektorien nicht mehr mit so ernsten Kunstwerken umgeben. Fühlte man vielleicht, daß die Stimmung an der klösterlichen Mittagstafel eben so wenig der Weihe eines heiligen Abendmahles entsprach, wie die üppigere Lebensweise der Mönche der apostolischen Einfachheit? Genug, man zog in Venedig wenigstens und an manchen anderen Orten Gegenstände vor, die leichter mit der veränderten Sinnesweise der Zeit in Einklang zu bringen waren. Aber einen gewissen Schimmer von Bibelthum und Kirchlichkeit suchte man diesen Bildern doch zu retten, und so wählte man die

Darstellung der verschiedenen Mahle, bei denen Christus als Gast anwesend war.

Am willkommensten bot sich da vor allen die Hochzeit zu Cana, wie sie bei Johannes Cap. 2, V. 1—11 erzählt wird. Geschah hier doch, nach dem Zeugniß des Evangelisten, das erste Wunder, durch welches Christus seine Macht offenbarte. Werfen wir nur einen Blick auf die Composition unsres Künstlers, so ist allerdings von einem Wunder nichts zu bemerken. Auch möchte bei einem so üppigen Mahle, wie es uns hier geschildert wird, schwerlich jener Weinmangel eingetreten sein, der die braven Hochzeiter von Cana bedrängte und dem sorglichen Herzen der Maria einen Ausruf der Theilnahme entlockte. Wir müssen eine Weile suchen, ehe wir im Hintergrunde, an der Mitte der Tafel, Christus neben seiner Mutter entdecken. Ein Schimmer von Aureolen, der ihre Köpfe umgiebt, verräth ihre Bedeutung, sonst würden sie zwischen so vielen glänzenden Erscheinungen verschwinden.

Auf einer von Marmorcolonnaden eingefaßten Terrasse ist eine hufeisenförmige Tafel aufgestellt. Der Künstler hat nur die äußeren Seiten derselben mit Gästen besetzt und dadurch nicht allein Gelegenheit gewonnen, uns eine Menge schöner und bedeutender Köpfe zu zeigen, sondern auch den inneren, von den Flügelenden der Tafel umschlossenen Raum mit einer Anzahl prächtiger Gestalten und lebendig bewegter Gruppen zu füllen. Dies allein ist ein Kunstgriff, des größten Meisters würdig. Denn die tafelnden Herren und Damen waren nur in leicht bewegter Haltung darzustellen, wie sie durch belebte Tischgespräche wohl hervorgerufen wird. Mannichfacheres Interesse, wirksamere Contraste mußten durch die Gruppen der nicht an der Tafel Sitzenden herbeigeführt werden. Diener, die ab und zu gehen, Schüsseln bringend oder Wein anbietend, wechseln ab mit anderen, die aus den großen Weinkrügen das edle Naß in kleinere Gefäße gießen. Das meiste Interesse erregt aber die mittlere Gruppe, wo mehrere Musikanten eifrig beschäftigt sind, die Gesellschaft mit ihrer Kunst zu unterhalten. Eine alte Nachricht hat uns überliefert, daß der Künstler die bedeutendsten damaligen Maler Venedigs hier dargestellt habe. In der That, die markige

Greisengestalt mit dem Contrabaß sollten wir kennen: es ist der alte Tizian, der mit Recht zur venezianischen Kunst die leitenden Grundtöne angiebt. Ihm gegenüber der jüngere Mann in weißen Gewändern mit dem feinen italienischen Profile, der das Violoncell spielt, ist Paolo selbst. Hinter ihm sieht man Tintoretto ihn mit einem ähnlichen Instrumente begleiten. Neben diesem wird der Kopf des alten Bassano sichtbar, der als ächter Bukoliker die Flöte bläst. Diese prächtige Gruppe mag uns zugleich das fehlende Einzelportrait unseres Meisters ersetzen. Neben der Gruppe rechts sieht man einen schlanken Mann, dessen Profil auffallende Aehnlichkeit mit dem Paolo's hat. Es ist sein Bruder Benedetto, der als geschickter Architekturmaler die Baulichkeiten auf seines Bruders Gemälden ausgeführt hat. Er kostet mit der Miene eines prüfenden Haushofmeisters die Schale Wein, welche ihm ein Diener eben gereicht hat. Dies ist die einzige Figur, in der man eine Anspielung auf die Verwandlung des Wassers in Wein, also auf den eigentlichen biblischen Grundgedanken dieses Mahles, erkennen kann.

Nach der oben citirten alten Nachricht, die uns Zanetti überliefert, hat der Meister in vielen der dargestellten Gäste die Portraits berühmter Zeitgenossen vorgeführt. Links am Ende der Tafel, ganz im Vordergrunde, beginnt die Reihe mit dem neuvermählten Paare. Der Bräutigam wäre, nach unsrem Gewährsmann, Alfonso d'Avalos, Marchese del Guasto, und seine Verlobte die Königin von Frankreich, Eleonore von Oesterreich. Neben ihr sieht man einen Mann mit seltsamer Kopfbedeckung: Franz I von Frankreich, der — seinem Charakter nicht untreu — der Braut eifrig den Hof macht. Dann folgt in gelbem Gewande Maria von England, die durch einen Mohrenfürsten von dem Sultan Soliman I getrennt wird. Die schöne Dame an der Ecke des Tisches, die den Kopf neigt und in der Hand einen Zahnstocher hält, wäre die berühmte Vittoria Colonna, neben welcher im Profil, geschmückt mit der Kette des goldenen Vließes, Karl V sichtbar wird.

Eine Balustrade, von welcher auf beiden Seiten Treppen zur Terrasse hinabführen, schließt wirksam den Vordergrund. Oben

und zu beiden Seiten sieht man Schaaren von Dienern, welche eilfertig große Schüsseln und Kannen herbeitragen. Prachtvolle Säulenhallen mit statuengeschmückten Giebeln, von welchen Gruppen Neugieriger herabblicken, setzen auf beiden Seiten die Perspektive fort, die ächt venezianisch mit einem luftigen Glockenthurm abschließt. So ist das ganze Bild eine reine Verklärung irdischer Lust, der Christus mit seiner Mutter nur als bescheidene Staffage dienen können.

Die Meisterschaft, mit welcher diese Composition, die mehr als hundert überlebensgroße Gestalten umfaßt, auf einer Fläche von sechshundert Quadratfuß durchgeführt ist, erregte schon Vasari's Bewunderung. Das Bild wurde für das Refektorium des Klosters S. Giorgio Maggiore zu Venedig gemalt. Der Contract datirt vom 6. Juni 1562; am 8. September 1563 war das Gemälde vollendet. Der Künstler erhielt dafür, außer seiner Zehrung und einem Fasse Wein die Summe von 324 Dukaten, welche nach dem heutigen Werthe des Geldes kaum 800 Thaler repräsentirt. In Folge der napoleonischen Siegeszüge kam das Gemälde mit so vielen anderen zusammengeraubten Kunstschätzen nach Paris. Als 1815 die Beute größtentheils wieder herausgegeben werden mußte, verblieb dies riesige Bild der Sammlung des Louvre, weil ein abermaliger Transport es ernstlich gefährdet haben würde. So behauptet es bis auf den heutigen Tag seinen Ehrenplatz unter der Auswahl der Meisterwerke jener reichen Sammlung, die sich in dem Salon quarré vereinigt finden.

Christus beim Pharisäer Simon.

Dies Bild gehört wie das vorige der Sammlung des Louvre an. Es ist jenem gegenüber aufgehängt und bietet Gelegenheit, den Reichthum und die Mannigfaltigkeit in den Erfindungen unsres Meisters in's Licht zu setzen.

Anordnung und Durchführung sind von jenem ganz verschieden. Die Gruppirung ist einfacher, die bunten reichen Zeitkostüme sind fast gar nicht zur Anwendung gekommen; die Gesammtwirkung ist eine ernstere, die Stimmung eine ruhigere. Dennoch umgiebt eine Atmosphäre festlichen heitren Glanzes das Ganze. Christus ist, nach dem Berichte des Lucas 7, 36 bei Simon dem Pharisäer eingekehrt. An zwei im Halbkreise geordneten Tafeln hat er sammt den Jüngern und andern Gästen Platz genommen. Die Scene spielt in einer offenen Halle, deren ovale Decke von gekuppelten korinthischen Säulen getragen wird. Dadurch ergeben sich wirksame Durchblicke auf eine Perspektive von stolzen Palästen und andren Prachtgebäuden, die sich in reizvoller malerischer Anordnung bis tief in den Hintergrund hineinziehen. Auch hier sieht man auf Altanen, Treppen und Terrassen Gruppen von Zuschauern.

Die Gesellschaft besteht auf unsrem Bilde ausschließlich aus Männern. Es sind prächtige Charakterköpfe, wie sie uns auch auf zahllosen venezianischen Portraits jener Zeit begegnen. Christus hat am Ende der rechts aufgestellten Tafel, dem Wirthe gegenüber, nach der Mitte des Bildes hin Platz genommen. In diesem Augenblicke tritt ein Ereigniß ein, das die in der Nähe Sitzenden in Bewegung, ja in Aufregung versetzt. Ein schönes Weib, eine Sünderin wie die Schrift sagt, — Magdalena nennt sie die Ueberlieferung — ist gekommen, hat sich zu Jesus Füßen demüthig niedergeworfen, mit köstlichen Narden und mit köstlicheren Thränen seine Füße gesalbt, und trocknet sie eben mit ihren lang herabfließenden goldigen Locken. Wie auffallend! murmeln die Ehrbaren; wie unschicklich! denkt vielleicht die stattliche Frau, welche an dieser Tischseite mit der Bewirthung beschäftigt ist; wie verschwenderisch! rufen die rechtschaffenen Jünger: hätte man das Salböl nicht theuer verkaufen und das Geld den Armen geben können? — Einer von den Jüngern ist aufgesprungen und tritt mit ausdrucksvoller Bewegung auf die Knieende zu. Die anderen sind noch zu tief in ihre Gespräche verloren, um Etwas zu merken, wodurch das Momentane der Bewegung noch stärker hervorgehoben wird. Höchstens hat das schlanke junge Weib, mit dem Kinde auf den Armen, das links

neben der Säule als Zuschauerin steht, den seltsamen Vorgang gewahrt.

Christus ist in all der Aufregung, die ihn umgiebt, ruhig geblieben. Edel und würdevoll reiht sich sein Kopf den herrlichen Christusköpfen an, welche Bellini und Tizian früher geschaffen hatten. Auch in der Bewegung, mit welcher er seine nachdrücklichen Worte begleitet und das fremde Weib in Schutz nimmt, spricht sich erhabene Gelassenheit aus. Er wendet das ernste Haupt dem Pharisäer zu, dessen dunkler Profilkopf mit Unwillen das Gebahren der Frau zu betrachten scheint, und die Lippen öffnen sich zu den göttlichen Worten: „Ihr sind viele Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebet." Und zur Bestätigung schweben in der Luft zwei liebliche Engelknaben heran, die ein Spruchband halten mit den Worten: „Gaudium in coelo super uno peccatore poenitentiam agente"; d. i.: „Große Freude wird im Himmel sein über einen Sünder, der Buße thut."

Vergleichen wir dieses Bild mit dem vorigen, so ist nicht zu verkennen, daß *jenes* diesem zwar an Pracht und Schimmer, an großartigem Reichthum malerischer Wirkung überlegen ist; dafür aber hat *hier* der Künstler seine Aufgabe tiefer, innerlicher gefaßt und in coloristischer Hinsicht alle Wirkung, Glanz und Freudigkeit damit verbunden, die seiner Aufgabe entsprechen mochte. Ist jenes Bild von einem goldenen Lichtstrom überfluthet, so zeigt dieses eine kühlere Farbenstimmung, ja die Gebäude im Hintergrunde haben ein zu kaltes Weiß, was indeß wahrscheinlich einer „Reinigung" zuzuschreiben ist, welche das Bild im Jahre 1665 erfahren hat, und worüber die Quittung im Betrage von 250 Livres noch existirt.

Paolo malte das Bild zwischen 1570 und 1575 für das Refektorium der Servi zu Venedig. Im Jahre 1665 kam es als Geschenk der Republik an Seine allerchristlichste Majestät, Ludwig XIV. An Ausdehnung kommt es unter den Gastmahldarstellungen unsres Meisters der oben besprochenen Hochzeit zu Cana nahe. Es ist fast eben so breit wie jenes, 30 Fuß, aber nur 16 Fuß hoch. — Denselben Gegenstand hatte Paolo in einem dritten großen Bilde behandelt, das er 1570 für das Refectorium von S. Sebastiano

malte. Ein viertes Gemälde war das der Inschrift zufolge am 20. April 1572 vollendete Gastmahl des Levi (oder nach des Künstlers eigner Angabe das Gastmahl des Simon) im Kloster von S. Giovanni e Paolo, jetzt in der Akademie zu Venedig, ein Kolossalbild von 40 Fuß Breite und 19 Fuß Höhe. Das Gastmahl des Simon schildert auch das prächtige, von Vasari ausdrücklich erwähnte Bild, welches ursprünglich für das Refectorium von S. Nazaro zu Verona gemalt war, nachmals von den Mönchen für 7000 Silberscudi an die Familie Spinola zu Genua verkauft wurde und gegenwärtig der Galerie zu Turin angehört. Eine ganz vorzügliche, wenn auch etwas kleinere Hochzeit zu Cana kam aus der Modenesischen Sammlung im vorigen Jahrhundert in die Dresdener Galerie; eine andre treffliche Darstellung desselben Gegenstandes sieht man in der Brera zu Mailand. Rechnet man dazu jene anderen Gemälde verwandter Art, von denen Ridolfi berichtet, so muß man staunen über die Fülle von Erfindung und glänzender Darstellungskraft, die der Meister blos in solchen Stoffen ausgeschüttet hat. Freilich sind die meisten dieser Bilder mehr in jenem prächtigen, weltlich heitren Charakter behandelt, der auch in der Hochzeit zu Cana im Louvre so mächtig ausklingt. Wer möchte aber dem Künstler nicht danken, daß er uns solche Bilder eines wahrhaft freien und schönen Menschendaseins unvergänglich vor Augen gestellt hat! Wir mit unsern barbarischen Trachten und einer Caricatur geselligen Lebens, wie sie in ganzen Kreisen der Gesellschaft heutzutage im Schwunge ist, hätten ihm freilich keinen so dankbaren Gegenstand geboten, wie die alten Venezianer, die er dafür aber auch unsterblich gemacht hat.

Nicht ganz so einverstanden waren die Dominicaner von S. Giovanni e Paolo mit jenem Bilde, welches der Meister für ihr Refectorium gemalt hatte. Die Mönche dieses Ordens, der einen nicht beneidenswerthen Ruf in Ketzerverfolgungen sich erworben, sind, nachdem sie das Bild über ein Jahr lang in Besitz hatten, plötzlich in ihrem Gewissen beunruhigt worden und haben, wie neuerdings aus den Venezianischen Archiven ermittelt wurde, den arglosen Künstler vor das gefürchtete Tribunal des heiligen Officiums

citirt. Das über die Vernehmung Paolo's geführte Protokoll ist kürzlich veröffentlicht worden. [1]) Der Künstler hatte sich geweigert, auf dem Bilde eine Magdalena anstatt eines von ihm gemalten Hundes anzubringen. Vor das Tribunal gefordert, wird er am 18. Juli 1573 verhört und zunächst nach allen ähnlichen Bildern gefragt, welche er gemalt hatte. Darauf inquirirt man nach der Bedeutung jeder einzelnen Person, namentlich „nach der Person, welcher die Nase blutet" und den „nach deutscher Mode gekleideten Bewaffneten mit Hellebarden in den Händen." Er beruft sich auf die Freiheiten, welche die Maler „gleich Dichtern und Narren" sich nehmen, und kraft deren er den auf einem Bilde übrig bleibenden Raum mit „Gestalten eigner Erfindung" auszufüllen pflege. Der Inquirent dagegen: Ob es ihm denn passend scheine, im Abendmahle des Herrn „Narren, betrunkene Deutsche, Zwerge und andre Albernheiten" anzubringen. Ob er nicht wisse, daß in Deutschland und andern von der Ketzerei angesteckten Ländern man es liebe, mit Bildern voller Possen die heilige katholische Kirche herabzusetzen und lächerlich zu machen. So in die Enge getrieben, sagt der arme Sünder von Maler, an solchen Frevel habe er gar nicht gedacht, er habe nur nach dem Beispiel seiner Meister gehandelt, namentlich des Michelangelo, der in seinem jüngsten Gerichte ebenfalls sich mancherlei Freiheiten genommen, namentlich viele heilige Gestalten nackt dargestellt habe. Darauf wird ihm erwidert, das sei beim jüngsten Gerichte ganz in der Ordnung, nirgends aber finde man dort „Narren, Hunde und Waffen noch andere Alfanzereien." Schließlich wird der Künstler angehalten, sein Bild binnen drei Monaten nach dem Spruch des Gerichtshofes zu ändern und zu verbessern."

Zwar hat man hinterher die Sache auf sich beruhen lassen, aber die ganze Prozedur ist doch bezeichnend für die Stimmung der Zeit. Wo war die naive Unbefangenheit der früheren Epoche geblieben, die seit einem Jahrhundert jene höchste Blüthe der Kunst hervorgetrieben hatte, deren Spitze in Rom selbst unter der Herr-

[1]) Durch Armand Baschet in der Gazette des beaux-arts. October 1867. Vgl. A. v. Zahn's Jahrb. für Kunstwissensch. I. S. 82 ff.

schaft freisinniger, von antiker Bildung erfüllter Päpste im Vatican ihren Hauptsitz genommen hatte. Die Reformation hatte die alte Harmlosigkeit auf immer beseitigt; der bedrohte Katholizismus raffte sich schon in Päpsten wie Paul III, Paul IV, Pius V und dem anfangs lebensfrohen, bald aber durch die Jesuiten bekehrten Gregor XIII zu einem Vertilgungskampf auf, der durch die Inquisition, durch fanatische Verfolgungen, durch Bücher- und Ketzerverbrennungen eine Gegenreformation herbeizuführen suchte. Verpönt war fortan die sinnlich heitere Welt der Antike, ein gesteigertes religiöses Pathos wurde den Künstlern zur Pflicht gemacht, und die Malerei der Devotion, der mönchischen Ascese und Verzückung nahm ihren Anfang. Alle Schulen des damaligen Italiens wurden von dieser Richtung ergriffen, weil für alle noch immer Rom den Mittelpunkt erfolgreichen Wirkens bildete. Nur die Venezianer hielten sich im Ganzen frei davon, und wenn auch hier der künstlich erhitzten religiösen Empfindung mehr Darstellungen von Martyrien gewidmet wurden als in früherer Zeit, wenn, wie unser Beispiel zeigt, auch hier die Inquisition gelegentlich in ihrem Verfolgungseifer das Gebiet der Kunst unsicher macht, so bewahrten die Meister von Venedig doch im Wesentlichen unberührt einen Rest jener alten Freiheit und Unbefangenheit der Stimmung, ohne welche die Kunst niemals das Höchste erreichen kann.

Die Anbetung der Könige.

Die festlichen Klänge, welche die beiden vorhergehenden Bilder angeschlagen haben, tönen in dem jetzt zu besprechenden nicht minder glanzvoll nach. Alle Pracht und Herrlichkeit der Erde vereint sich, um in einem neugebornen Kinde, das im Stalle das Licht der Welt erblickt hat, dem „König der Könige“ zu huldigen.

Von den zahlreichen Darstellungen dieses Gegenstandes, welche die christliche Kunst hervorgebracht hat, ist die vorliegende ohne

Zweifel eine der glänzendsten und prächtigsten. Die Scene spielt der Bibel gemäß in einem Stalle, dessen vierfüßige Bewohner im Hintergrunde neugierig hervorlugen. Aber wie alle Italiener hat auch Paolo den Stall etwas stylisirt. Eine stolze antike Ruine ist, wie so oft in Wirklichkeit dort geschieht, den niederen Bedürfnissen des alltäglichen Lebens angepaßt worden. So bilden denn die Marmorstufen eines ehemaligen Tempels den Thron, auf welchem Maria mit dem Kinde Platz genommen hat, um die Huldigungen der fremden Herrscher zu empfangen. Sie ist eine der schönsten Frauengestalten Paolo's, majestätisch und mild dabei wie eine Königin. Huldvoll neigt sie sich den Verehrenden entgegen und reicht ihr nacktes liebes Kindlein dar, dessen Füßchen von dem ältesten und ehrwürdigsten der Ankömmlinge mit inniger Andacht geküßt wird. Joseph und hinter ihm noch ein Hirt beugen sich erstaunt vor, um dies unerhörte Schauspiel aufmerksam zu betrachten. Der Nährvater zeigt einen überaus edlen Profilkopf, den er sich ohne Zweifel von irgend einem würdigen Venezianer geliehen hat. Das Lamm und der Hund zu seinen Füßen vervollständigen den idyllischen Charakter dieser Gruppe.

Auf der andern Seite dehnt sich breiter, figurenreicher in üppiger Prachtentfaltung die Gruppe der Könige mit ihrem Gefolge aus. Voran der würdige Alte im Goldbrokatmantel, dessen Schleppe von einem Pagen gehalten wird, während ein andrer Page die Krone trägt. Ueber ihn beugt sich sein männlich schöner Gefährte, mit einem ächt venezianischen Patrizierkopf, im Arm ein kostbares Gefäß haltend. Dann unterbricht ein schmaler Durchblick in die Landschaft wohlberechnet die Gruppe und scheidet sie in zwei Hälften, deren zweite zum Mittelpunkte den prachtvollen Mohrenkönig hat. Phantastische Gestalten des Orients umgeben ihn; Hunde, Pferde, selbst Kameele fehlen nicht im Gefolge.

Paolo zeigt sich in diesem mit höchster Meisterschaft und liebevollster Sorgfalt durchgeführten Bilde in seiner ganzen Größe und Machtfülle. Ein tiefes leuchtendes Roth bildet den vorwiegenden Grundton des Gemäldes, und es ist bewundernswürdig, wie er damit Verschwendung getrieben hat, indem er in der Figur des einen

sich mit aufmerksamem Blicke nahenden Königs, der ungefähr die Mitte des Bildes einnimmt, und in dessen Gestalt die Farbe den höchsten Gipfel ihrer Pracht und Macht erreicht, zweierlei Roth von fast gleich intensiver Kraft zusammenstellt. Der vordere silberbärtige König, der im goldbrokatnen Mantel bereits knieend zur Anbetung niedergesunken ist, bildet einen glänzenden Gegensatz zu jener Gestalt. Einen Gegensatz andrer Art hat dann der Künstler in dem dritten Könige, dem Mohren, verkörpert, auf dessen dunklem, violett und roth gestreiftem Seidengewand der weiße Hermelin eben so blendend sich hervorhebt, wie aus seinem dunklen, vom lichten Turban umrahmten Gesichte das blitzende Weiß des Auges. Eine Verbindungs- und Uebergangsstufe bildet in hellleuchtendem Roth ein Begleiter, der neben ihm mit einem Schimmel und einem Braunen sichtbar wird. Hinter dem Mohren dagegen klingt der rothe Grundton noch einmal kräftiger und tiefer in einem andern Begleiter an, der sich bückt und ein Gefäß ausschüttet, während neben ihm ein prächtiger Alter in langem Bart und Kapuze wieder in's Dunkle, dagegen der die Gabe auffangende Bettler ins Helle hinein Gegensätze darbieten. Noch sind die beiden weißen Hunde im Vordergrund zu erwähnen, die das Ihrige dazu beitragen, das dunkle Seidengewand des Mohren kräftiger hervorzuheben, während die Kameele nach oben hin das Bild dunkel abschließen. Endlich bereiten auch die beiden Pagen hinter dem knieenden Könige mit ihren tiefgefärbten grünlich-blauen Anzügen all dem glühenden Farbenprangen einen ungemein steigernden Kontrast.

Es bleibt nur noch die heilige Familie zu betrachten. Was zunächst die Farbe betrifft, so wird dasselbe Prinzip, welches sich an der andern Seite geltend machte, auch hier beobachtet, aber schon wegen der geringeren Breite und Figurenanzahl der Gruppe in wenige Hauptmassen zusammengedrängt, gleichsam abbrevirt. Die Madonna mit tiefrothem Mantel und dunkel grünblauem Gewande, der neben ihr stehende Joseph in leuchtendem Goldbraun, dabei noch der Hirt mit blaugrünem Gewande, das aber noch tiefer im Schatten steht. Endlich unten das helle Schaaf und der Hund, und im Hintergrunde des Stalles Ochs und Esel. Dabei drängt sich die

Bemerkung auf, daß der Künstler die Thiere sämmtlich paarweise geordnet hat, so dominirend ist bei ihm das Bedürfniß der Gruppenbildung. Im Aufbau der Composition ist ein bedeutsames Entgegenstreben zweier diagonaler Linien zu beachten: die eine repräsentirt durch den knieenden Alten und, etwas entfernter, durch den herantretenden zweiten König und die beiden Pagen, die andere durch die sich mit dem Kinde vorbeugende Maria und den ebenfalls vornüber geneigten Joseph und den Hirten.

So schließt sich das ganze Bild in wunderbarer Abstufung, Contrastirung und Steigerung zu einem machtvollen Ganzen, das einerseits durch die hellerleuchtete Architektur und den himmlischen Lichtstrahl, andrerseits durch den dunkelblauen Himmel harmonisch im Gegensatze gehalten wird. Das Würdevolle der Gestalten, die Pracht der Farbe, die großartige Ausfüllung des Raumes, das edle kräftige Lebensgefühl, das die ganze Darstellung erfüllt, erheben dies Werk zu einer der bedeutendsten Schöpfungen des Meisters.

Das Bild, dessen Breite 16′ Fuß bei 7 1/4 Fuß Höhe, befand sich in der Modenesischen Sammlung, von wo es im vorigen Jahrhundert in die Dresdener Galerie gelangte. Es repräsentirt dort mit dreizehn andern Bildern unseres Meisters denselben vollständiger und schöner als er, außerhalb Venedig, irgendwo zu finden ist.

Die Verehrung der Maria.

Gleich dem vorigen Bilde zählt dies Werk zu den Schätzen, welche aus der Modenesischen Sammlung in die Dresdener Galerie übergingen. Es zeigt uns wieder die von Paolo so gern angewandte Form des Breitbildes und entspricht jenem nicht bloß in der Größe — 14 3/4 Fuß breit und 6 Fuß hoch — sondern auch durch die Verwandtschaft des Gegenstandes und der Anordnung. Dennoch sind auch der Unterschiede so viele und bedeutende, daß eine vergleichende Betrachtung von doppeltem Interesse erscheint.

Unter einem von Marmorsäulen getragenen Baldachin, der

durch einen prachtvollen Teppich geschlossen wird, sehen wir die Madonna mit dem Kinde thronen. Zu den Füßen des Thrones knieen der heilige Hieronymus, eine würdige Gestalt mit lang herabfließendem Bart, begleitet von seinem Löwen, und der kräftige nur halb von einem Felle umhüllte Täufer Johannes, an dessen Seite ein Lämmchen sich schmiegt. Die Gruppe, welche durch einen schönen Engel geschlossen wird, ist in lebhafter Bewegung, die sich am naivsten in dem holdseeligen Christuskinde ausdrückt. Der Kleine strebt von den Armen der Mutter vorwärts und streckt die Händchen nach Kinder-Art verlangend aus, als ob er die artigen Kinder bemerkte, die mit ihren Eltern an den Stufen des Thrones erschienen sind, und mit denen er wohl die Spiele erneuern möchte, die er einst mit dem kleinen Johannes gespielt. Die Mutter neigt sich freundlich vorwärts, um die Bewegungen ihres Lieblings nicht zu hemmen. Sie ist hier trotz der Pracht der Umgebung schüchterner, jungfräulicher aufgefaßt, als auf dem vorigen Bilde. Der dunkle Schleier, der züchtig das Haupt umhüllt und lang über die Schultern herabwallt, verstärkt diesen Eindruck.

So zutraulich und mild die Gottesmutter hier erscheint, eine ehrfurchtsvolle Scheu hält doch die vor ihrem Throne Knieenden gefangen. Der Künstler hat auch äußerlich durch die beiden Säulen die beiden Gruppen von einander geschieden. Es ist eine edle venezianische Familie, die ihre Verehrung, vielleicht auch ein besonderes Anliegen vor den Thron der Madonna bringt. Vorn in erster Reihe knieen der Vater und die Mutter, Er im schwarzen Patrizier-Gewande, ein ernster nachdenklicher Kopf, Sie im reichen rothen Sammet-Kleide, eine jener üppigen und doch edlen Frauengestalten Venedigs. Sie wagen beide nicht den Blick zur Madonna zu erheben, aber ihre Handbewegung und der bittende Ausdruck des Gesichts wollen ein stumm vorgetragenes Anliegen erläutern. Ein reicher Kinderseegen umgiebt sie, zwischen ihnen eine blühende Tochter mit feinem, ausdrucksvollem Profil, und neben ihr ein jüngerer Sohn, der zutraulich zum kleinen Christus hinaufblickt. Hinter der Gruppe schaut andächtig mit gefaltenen Händen ein anderer Verwandter hervor. Zwei kleinere Knaben verbergen sich in kindlicher

Verlegenheit, der eine hinter der Säule, der andere im Arm der Mutter, während ein drittes noch kleineres Kind, ohne Ahnung von der Bedeutung des Vorganges, hinter der Mutter mit deren Hündchen spielt.

Den Abschluß erhält diese Gruppe durch die edle Frauengestalt im weißen Mantel, die sich durch den Kelch in der Rechten als Personification des Glaubens zu erkennen giebt. Der Maler hat von ihr für seine Composition einen bewunderuswürdigen Gebrauch gemacht. Ihre lichten Farben, die sich vom blauen Himmel klar absetzen, heben durch den Contrast die dunklen Gestalten der vor ihr Knieenden prächtig hervor. Zugleich verknüpft sie durch die Bewegung ihrer Linken und die Richtung ihres Blickes die beiden Theile dieser großen Gruppe zu einem Ganzen. Denn in einiger Entfernung kniet ein jüngerer Mann in vornehmer Tracht, ohne Zweifel ein naher Verwandter der Familie, etwa ein Bruder des Mannes oder der Frau, dessen Haltung und Blick auf zaghafte Scheu und einen geheimen Kampf der Empfindungen deuten. Der Glaube bietet ihm aufmunternd die Hand und verstärkt diese Bewegung durch einen liebevoll eindringlichen Blick; die Liebe, eine blondlockige Gestalt in leichteren Gewändern, unterstützt ihn mit ihren schönen Armen, und die Hoffnung, in dunklem Schleier, tritt mit tröstlichem Zuspruch heran und weist mit der Hand nach der Quelle höchster erbarmender Liebe hin. Zwei erwachsene Knaben halten sich ebenfalls in kindlicher Anhänglichkeit in der Nähe.

Was bedeutet dieser Vorgang, der bei so viel äußerer Ruhe und Feier so viel tiefe Bewegung des Gemüths verräth? In welche Geheimnisse eines anscheinend beglückten und doch vielleicht von stillem Kummer bedrückten Familienlebens läßt er uns blicken? Warum wenden die drei edlen Gestalten von Glaube, Hoffnung und Liebe nur dem Einen ihre ganze Sorgfalt zu? Bedürfen die Andern ihrer Hülfe weniger? sind sie vielleicht, im stillen Besitz jener höchsten christlichen Tugenden, des Heiles gewiß?

Unsere Nachrichten lassen uns darüber im Stich. Ridolfi, der das Bild kurz erwähnt, bezeichnet es nur als eine Madonna, vor welcher der Glaube stehe mit einem Kelch und einigen knieenden

Portraitgestalten. Aus Modena kam es nach Dresden, als Familie des Paolo Veronese benannt, eine durch Nichts zu rechtfertigende Angabe. Eine andere Nachricht, die eben so wenig erwiesen ist, will, daß es eine Familie Concina sei. Doch der Name thut nicht viel zur Sache, wenn wir nur die Bedeutung der räthselhaften Gruppe unseres einsam knieenden jungen Mannes und seiner holden Geleiterinnen erführen. Was bleibt uns übrig, als zu der sinnigen Auslegung, welche der Dichter Mosen unseres Wissens zuerst gegeben hat, unsere Zuflucht zu nehmen. Der junge Mann, so heißt es, ein naher Verwandter der Familie, hat in der Fremde den Versuchungen nicht widerstehen können und sich vom Glauben seiner Väter abgewandt. In die Heimath zurückgekehrt, ist er den Seinigen ein Fremder geworden, und erst der Liebe ist's gelungen, ihn von seinen Irrthümern zu überzeugen und in den Schooß der Kirche zurückzuführen. Deshalb hält auf unserem Bilde die Liebe seine Arme zu flehentlicher Bitte empor; deshalb bietet freundlich und mild der Glaube ihm die Hand, und die Hoffnung flüstert ihm den Trost zu, daß die Madonna ihn huldreich aufnehmen und bei ihrem Sohne Fürbitte für ihn einlegen werde. Mag diese Erklärung richtig oder irrig sein, jedenfalls hilft sie uns, in das Verständniß einer Darstellung zu dringen, welche an Schönheit und gemüthvoller Innigkeit unter allen ähnlichen Präsentationsbildern der christlichen Kunst ihres Gleichen sucht. Der Hintergrund mit dem dunklen Kanal, den Gondeln und Paläften erinnert uns, daß wir in Venedig sind.

In der Ausführung kommt das Gemälde an Sorgfalt und feiner Durchbildung dem vorigen nicht in allen Theilen gleich. Es ist flüchtiger behandelt, wie auch aus mehreren auffallenden Correcturen der Köpfe hervorgeht. Dennoch gehört es durch edle Haltung, freie Schönheit der Composition, liebenswürdigen Ausdruck und eine prachtvolle goldige Färbung zu den trefflichsten Werken des Meisters.

Die Kreuztragung.

Den Schilderungen von Heiterkeit und Glanz gegenüber, stellen wir in diesem Bilde ein Beispiel auf, wie der Meister Scenen des Schmerzes und Leidens aufgefaßt hat. Es wird uns zugleich eine Anschauung geben, wie er historisch dramatische Compositionen durchzuführen pflegte. Der Gegenstand veranlaßt uns jedoch unwillkürlich, an jene ergreifendste und schönste Schilderung desselben zu denken, welche wir von Rafael's Hand besitzen. Jene Größe der Auffassung, verbunden mit dramatischer Gewalt und unvergleichlicher Tiefe des Seelenausdrucks, dürfen wir freilich bei Paolo nicht erwarten. Er hat in seiner Weise und im Geiste seiner Zeit den Gegenstand ungleich äußerlicher aufgefaßt und weder an Schönheit der Composition noch an Adel der Empfindung den einzigen Rafael von fern erreicht. Stellen wir uns aber auf seinen Standpunkt und messen ihn mit dem Maaßstabe seiner Kunst, so wird gerade dies Bild uns für seine Beurtheilung von großer Bedeutung sein.

Wir haben es wieder mit einem jener friesartigen Breitbilder zu thun, welche Paolo vorzugsweise für seine Darstellungen gewählt hat. Diese Form war für den vorliegenden Gegenstand nichts weniger als günstig. Zwar ließ sich der Zug der Schergen und Kriegsknechte, welche Christum nach Golgatha führen, in anschaulicher Ausdehnung vor Augen stellen, aber um so schwieriger wurde es, das Interesse auf einen Punkt zu concentriren und die Scene dramatisch zu gipfeln. Eine andere Schwierigkeit lag im Wesen unseres Meisters, der offenbar sich nicht gern tief genug in die Abgründe von Seelenleiden versenken mochte, aus denen allein eine würdige Darstellung eines solchen Augenblicks zu schöpfen war.

Dennoch hat der Meister gethan, was in seinen Kräften stand, und so fällt unser Blick sofort auf den Mittelpunkt der Handlung, den unter der Last des Kreuzes zu Boden sinkenden Christus. Aber es ist nicht die ergreifende Tiefe des Seelenausdrucks, sondern ausschließlich die hohe künstlerische Meisterschaft des Malers, welche

diese Wirkung hervorbringt. Rafael kann seine Kreuztragung nicht gemalt haben, ohne sich mit dem von Körper- und Seelenleiden durchbebten Heiland zu identificiren: Paolo hat seine Composition mit kaltem Blut, aber desto wärmerem Pinsel ausgeführt. Der Kopf Christi zeigt keinen Funken des Göttlichen, nicht einmal den Ausdruck tiefen körperlichen oder gar Seelenleidens. In dem gleichgültigen Blick ist kein Strahl der Seele, kein Aufleuchten jener Liebe, die freiwillig den bittern Tod erlitten hat für die Befreiung einer Welt. Ausdruckslos starrt das Auge zur Erde, keinen theilnehmenden Blick suchend noch findend. Selbst das Zusammensinken unter dem Kreuz macht bei Weitem nicht den Eindruck erschütternder Wahrheit wie bei Rafael. Es ist ein Statist, der als Modell nur obenhin seine Schuldigkeit thut. Eben so wenig geistigen Ausdruck finden wir im Kopfe des Simon von Kyrene, der eben den Kreuzesstamm ergreift, um ihn von Christi Schultern zu nehmen. Dieser Simon ist wirklich, wie die Bibel erzählt, von den Schergen ergriffen und zu dem unliebsamen Geschäft gepreßt worden: bei Rafael ergreift er freiwillig mit nervigen Armen das Kreuz und schleudert einen drohenden Blick des Zorns auf die unmenschlichen Peiniger. Das Gebahren dieser letztern hat Paolo fast bis zum Uebermaaß gesteigert. Der Eine zerrt gewaltsam am Stricke den niedergesunkenen Christus empor, der Andere ergreift den Gürtel des Heilandes und holt unbarmherzig aus, um ihn zu geißeln, während ein dritter mit roher Faust die Veronika zurückdrängt, welche mit ihrem Schweißtuche das Antlitz Christi getrocknet und den Abdruck seiner Züge auf demselben erhalten hat. Es ist eine edle Gestalt von mächtigen Formen, deren schönes Antlitz jedoch nur eine geringe Spur von Mitgefühl zeigt. Und doch ist sie die Einzige, die in dieser Gruppe die edlere Empfindung des Mitleids vertreten soll. Paolo's Verfahren zeigt sich auch darin dem Rafael's schnurstracks entgegengesetzt. Rafael beschränkt die Anzahl der Schergen auf zwei und giebt diesen Vertretern der rohen Gewalt ein überreiches Gegengewicht an der herrlichen Gruppe der vier leidtragenden Frauen und des Johannes, während Paolo sechs Kriegsknechte und Schergen um Christi Gestalt häuft und ihnen

nur die eine Veronika entgegensetzt. Der dem Zuge voraufreitende Anführer, der sich bei Rafael theilnehmend umwendet, ist bei Paolo ganz indifferent.

Aber wir haben noch die zweite Gruppe in der rechten Ecke des Bildes zu betrachten. Hier kommen auf prächtigen Rossen die in phantastische Trachten gekleideten Befehlshaber, bedeutende Portraitgestalten, begleitet von Läufern, Bogenschützen und Hunden. Der Künstler hat dieser Gruppe ein höheres Interesse zu geben gewußt, indem er die edle verhüllte Gestalt der Maria vortreten läßt, um ihrem Sohne zu Hülfe zu eilen. Vergeblich streckt sie die Hand nach ihm aus; Johannes umfängt sie liebevoll, um sie zu stützen und von dem furchtbaren Anblick zurück zu halten. Schade, daß der Künstler dem Lieblingsjünger des Herrn einen gleichgültigen Portraitkopf gegeben hat, und daß es ihm eben so wenig gelungen ist, diese schöngedachte Gruppe durch die seelenvolle Sprache der Augen mit der Hauptgestalt des Bildes in Verbindung zu bringen. Recht innig dagegen spiegelt sich in der jungen Frau, die am Rande des Gemäldes mit ihrem Kinde kniet, der Eindruck des schmerzlichen Vorganges. Zwischen beiden Gruppen fällt der Blick auf eine hügelige Landschaft und auf Golgatha, während man links hinter dem Felsen, um dessen Fuß sich der Weg zieht, die Spitze des Zuges mit einem der Verbrecher und einer Gruppe frommer Frauen, die sich am Wege aufgestellt haben, gewahrt.

Haben wir die Mängel der Auffassung, das Ungenügende des geistigen Ausdrucks nicht verschwiegen, so dürfen wir die malerischen Vorzüge, die Lebhaftigkeit der Schilderung, die — wenn auch etwas äußerliche — dramatische Gestaltung, die Kraft und Wahrheit des Colorits um so unbefangener anerkennen. Auch das ist als ein Verdienst hervorzuheben, daß der Meister, dem Ernste des Gegenstandes entsprechend, die Heiterkeit und den Glanz seiner Farbe angemessen gedämpft hat.

Das Bild gehört neben den beiden vorigen und einer Hochzeit zu Cana zu den vier großen Pendantbildern, die aus der Modenesischen Galerie in die Dresdener übergegangen sind. Es ist $14\frac{1}{2}$ Fuß breit und $5\frac{3}{4}$ Fuß hoch.

Christus am Kreuze.

Das erste Mal in unsrer Reihenfolge haben wir es mit einem Bilde von kleiner Dimension, mit weit unter lebensgroßen Figuren, mit einer mehr feinen und zierlichen, als breiten und großartigen Ausführung zu thun. Das Original, welches ebenfalls der Dresdener Galerie angehört, ist nur $1\frac{2}{3}$ Fuß hoch und $1\frac{1}{4}$ Fuß breit. Es befand sich ehemals in der Casa Grimani Calergi zu Venedig und wurde 1741 um 600 Thaler für den König von Sachsen angekauft.

Paolo hat auch diesen Gegenstand, wie den vorigen, durchaus als Maler behandelt, aber diesmal hat die geistige Auffassung nicht darunter gelitten. Der erschütternde Vorgang auf Golgatha, der uns den Gerechtesten und Reinsten, von Missethätern umgeben, am schimpflichen Kreuze sterbend zeigt, und am Fuße des Kreuzes das kleine Häuflein seiner nächsten und liebsten Angehörigen, die in ihm das Theuerste auf Erden verloren haben, dieser Vorgang wird uns hier, wenn auch nicht in all seiner Tiefe, aber doch mit wahrer und edler Empfindung vorgeführt. Der Künstler ist von der symmetrischen Anordnung der drei Kreuzesstämme, welche die frühere Kunst in strenger Architektonik anwandte, zu Gunsten einer freieren, mehr malerischen Anordnung abgewichen. Er ist dadurch einer Klippe aus dem Wege gegangen, an der seine Darstellung leicht hätte scheitern können. Denn wir sehen das Haupt des göttlichen Dulders kaum im Profil, wie es nach schwerem Todeskampfe auf die Brust herabsinkt und eben den letzten Seufzer aushaucht. Die schwierigste Aufgabe, in diesem Kopfe einen Schimmer göttlicher Erhabenheit zu zeigen, welcher die Schatten irdischen Leides durchbricht, hat Paolo dadurch klug umgangen. Mit nicht minderem Geschick wußte er die drei Körper der Hingerichteten zu einer malerischen Gruppe zu verbinden, theils durch die perspektivische Anordnung, theils und mehr noch durch Hülfe von Licht und Schatten. Denn aus dem nächtlichen Gewölk, das weithin drohend die Luft erfüllt, bricht ein Strahl himmlischen Glanzes und breitet seinen verklärenden Schimmer über den edlen Körper des Erlösers.

Weithin Einsamkeit und Oede. Im fahlen Dämmerlicht ragen fern auf den Hügeln die Thore und Thürme von Jerusalem empor. Die schaulustige Menge hat sich längst verlaufen, nachdem sie ihre rohe Freude am Entsetzlichen gesättigt. Die orthodoxen Hohenpriester und Schriftgelehrten mögen daheim im Verborgenen den vermeintlichen Sieg über den Ketzer und Aufwiegler mit Freudenfesten begehen. Die bewaffnete Macht, die gedankenlos ihre Schuldigkeit gethan und das Schlachtopfer des Fanatismus an's Kreuz geliefert hat, ruht in den Kasernen vom gut vollbrachten Tagewerke aus. Ein letzter Haufen verschwindet eben mit Spießen und Standarten in der Schlucht des Hohlweges, der zum vorderen Stadtthore führt.

Nur die kleine Schaar der Liebsten und Nächsten hat auch im Tode den Meister nicht verlassen. Das treue Mutterherz, das so Furchtbares erduldet und den Sohn auf dem ganzen Schmerzensgange bis nach Golgatha begleitet, um dem Sterbenden im Geiste wenigstens die Augen zuzudrücken, ist endlich all der Seelenqual erlegen. Ohnmächtig sinkt sie in die Arme einer der Frauen und des Johannes. Und doch vermögen diese treuen Seelen selbst jetzt die Blicke von ihrem gekreuzigten Heilande nicht abzuwenden. Sie schauen empor, als müßten sie auch dem Sterbenden noch ihre Schmerzen klagen. Wissen sie ja, er kann sie nicht auf immer verlassen haben, er wird wie er versprochen immer bei ihnen sein.

Als herrlichster Ausdruck dieser treuen Liebe und als Vermittlerin jenes gläubigen Hoffens richtet Magdalena sich hoch am Kreuzesstamm empor. Sie umfaßt das rauhe Holz, an dem der Erlöser gelitten hat, und blickt mit thränenumflortem Auge zu Dem hinauf, der ihre einzige Hoffnung ist, während die Bewegung ihrer ausgestreckten Rechten wie eine rührende Fürbitte für die am Boden hülflos Hingesunkene erscheint. Die mächtige Bewegung ihres Innern drückt sich in dem großartigen Schwunge der Gewänder und mehr noch in dem edlen, von reicher Lockenfülle umflutheten Kopfe aus. Man kann in der andern Gruppe den Ausdruck der Maria ungenügend und selbst das Motiv der Bewegung unter der Bedeutung des Moments und der Würde des Gegenstandes finden: aber

in der Gestalt der Magdalena hat der Künstler die ganze Gewalt des Schmerzes mit edler leidenschaftlicher Gluth ausgesprochen und die Empfindungen des Beschauers in der Tiefe einer treuen Frauenseele mächtig anklingen lassen.

Noch eine Gestalt bleibt uns zu betrachten, es ist der Hauptmann, der links von der Gruppe der Frauen auf die Knie gesunken ist und mit gläubigem Aufblick und lebhafter Gebärde an die Brust schlagend in die Worte ausbricht: Fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen (Luc. 23, 47) oder wie Matthäus ihn sagen läßt: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen! Vielleicht haben wir in den Zügen des Kriegers das Portrait vom Stifter des Bildes vor uns. Sein treues Roß steht ruhig daneben und blickt vorgebognen Halses mit klugem Auge auf die Gruppe.

So edel empfunden, so lebendig componirt unser Bild ist, so schön und ergreifend wirkt es durch die Farbe und die liebevolle Ausführung, welche der Künstler bei so ungewöhnlich kleinen Dimensionen ihm gegeben hat. Er liefert darin den Beweis, daß er das seelische Element in der Farbenwirkung trefflich verstanden und zur Schilderung tragischer Vorgänge meisterlich zu benutzen gewußt hat.

S. Sebastian geleitet die Heiligen Marcus und Marcellianus zum Martertode.

In unsrer Lebensskizze des Meisters erzählten wir von dem Bilderkreise, den er für die Kirche S. Sebastiano in Venedig ausgeführt hat. Das ganze Gotteshaus ist wie eine prachtvolle Gemäldegalerie, in welcher man Paolo auf den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung beobachten kann. Das Bild, welches wir hier zu besprechen haben, gehört der Zeit seiner vollendeten Meisterschaft an. Es ist eins der Seitenbilder des Chores, und seine Entstehung fällt in's Jahr 1565.

Die Legende des heiligen Sebastian ist bekannt. Von vor-

nehmer Abkunft, aus Narbonne im südlichen Frankreich gebürtig, bekleidete er unter Diokletian die Stelle eines Hauptmanns unter den Prätorianern. Er hatte aber längst das Christenthum angenommen und bethätigte, als die Christenverfolgungen mit neuer Wuth begannen, furchtlos und offen seinen Glaubensmuth. Als einst zwei edle Römer, die Zwillingsbrüder Marcus und Marcellianus, wegen ihres Glaubens an den Gekreuzigten vor den Richter gefordert wurden, und man ihnen eine Bedenkzeit von dreißig Tagen gewährte, diese Frist aber von den greisen Eltern wie von den Gemahlinnen und Kindern der Verurtheilten benutzt wurde, um dieselben durch flehende Bitten zum Widerruf zu bewegen, begab Sebastian sich zu ihnen in den Kerker und brachte durch seine feurige Beredsamkeit es dahin, daß die schon Schwankenden in ihrem Glauben befestigt wurden und freudig dem Martertode entgegen gingen. Durch diese und ähnliche Vorfälle zog Sebastian den Zorn seiner Vorgesetzten auf sich. Er wurde vor Gericht gestellt; da er aber der Aufforderung, dem Christenthume zu entsagen widerstand, so wurde er an einen Baum oder eine Säule gebunden und von den Mauritanischen Bogenschützen mit Pfeilen erschossen. Eine fromme Christin, Irene, die Nachts den Körper bestatten wollte, fand noch einen Hauch von Leben in ihm, wusch und verband seine zahlreichen Wunden und rief ihn in's Leben zurück. Er wurde dann später den wilden Thieren vorgeworfen.

Keine Malerschule hat die Marter dieses Heiligen, wie er, festgebunden, von Pfeilen durchbohrt wird, lieber und häufiger dargestellt als die venezianische. Bot er ihr doch willkommene Gelegenheit, in kirchlichen Bildern einen schönen menschlichen Körper unbekleidet zu zeigen und damit den schmerzlichen oder den seelig lächelnden Ausdruck des Kopfes in Contrast zu bringen. Auch unter den Bildern von S. Sebastiano hat Paolo, wie schon erzählt wurde, jenen Moment in einer bedeutenden Composition verherrlicht.

In dem großen Gemälde, welches wir jetzt betrachten, hat der Künstler das erste offene Hervortreten des h. Sebastian bei der Verurtheilung der Brüder Marcus und Marcellianus geschildert. Das Bild übertrifft an hinreißender Gewalt, an Energie der Fär-

bung und großartiger Entwicklung der Composition nicht allein die übrigen Werke desselben Cyclus, sondern es ist unbedingt als der Gipfel Dessen anzusehen, was Paolo in dramatisch-historischer Anordnung zu leisten vermochte. An Reichthum der Motive, sprechender Lebendigkeit des Ausdrucks, Klarheit und Mannigfaltigkeit der Gruppen wird es kaum von irgend einer historischen Darstellung der gesammten venezianischen Schule übertroffen.

Der Künstler hat den Moment gewählt, wo die verurtheilten Zwillingsbrüder Marcus und Marcellianus den Palast des Gerichtshofes verlassen. Mit einer poetischen Freiheit, die durch den erstaunlichsten Erfolg ihre Berechtigung nachweist, drängt er in diesen Augenblick alle späteren Versuche, auf die Verurtheilten einzuwirken, zusammen. Er weiß dadurch die dramatische Bedeutung seines Gegenstandes zu gipfeln, mit kühner Hand alle Fäden zu sammeln und die entscheidende Katastrophe vor unsern Augen zu entfalten.

Die Scene spielt auf der Treppe des Palastes. Die Brüder werden in Fesseln herausgeführt. Sebastian selbst mit der Standarte in der Linken scheint zu ihrem Geleit beordert. Draußen hat aber die ganze Familie in banger Erwartung dem Ausgange gelauscht und wirft sich nun den Verurtheilten entgegen, um die Herzen durch die Stimme der natürlichen Gefühle zu rühren. Der greise Vater Tranquillinus, eine ehrfurchtgebietende Erscheinung, hat sich durch zwei Diener hinaufführen lassen und sich den Söhnen in den Weg gestellt, als wolle er ihnen zurufen: nur über meine Leiche geht Euer Weg zum Tode! Zwei schöne Frauen, die Gemahlinnen der Verurtheilten, sind an den Stufen der Treppe niedergekniet, die Eine mit einem Kinde auf dem Arme, die Andre mit einem neben ihr stehenden und sich sträubenden Knaben, den sie liebevoll umschlingt, mit einer Bewegung der Hand, als sage sie ihrem Gemahle: Wie magst Du diesem Unmündigen den Erzieher rauben? Beide flehen mit ausdrucksvollen Gebärden ihren Gatten an, von ihrem Starrsinn abzustehen. Ein Töchterchen, das sich jenen in den Weg geworfen hat, unterstützt diese rührenden Bitten.

Noch leidenschaftlicher, noch eindringlicher bestürmt sie die alte

ehrwürdige Mutter. Sie hat an der Schwelle des Palastes geharrt und eilt nun die Stufen hinab, um mit ausgebreiteten Armen ihre geliebten Söhne zu beschwören, ihr die einzige Freude und Stütze ihres Alters nicht zu nehmen. Die Verurtheilten zeigen in ihren edlen Gesichtszügen den Kampf der Empfindungen: der Eine blickt in schmerzlicher Bewegung die Mutter an, der Andre schaut voll Gram auf die Greisengestalt des Vaters. Schon will, besonders im schönen Kopfe dieses Letzteren, ein weiches Schwanken sich bemerklich machen, da wendet Sebastian, der in blitzender Rüstung voraufschreitet, sich lebhaft gegen die Mutter und die Söhne, in feuriger Rede und Handbewegung zum Himmel weisend. Er führt die ewigen Mächte, die Idee des Christenthums, das göttliche Beispiel seines Stifers gegen die menschlich-irdischen Empfindungen in den Kampf und — wir sehen es schon — er wird siegen.

Was sonst noch an herrlicher Architektur, an schönen Gruppen, an Figuren von Menschen und Thieren hinzugefügt ist, gehört nur der reicheren Belebung und Ausschmückung des Ganzen an. So groß ist aber die dramatische Gewalt der Schilderung, so edel der vielfach abgestufte Ausdruck der Köpfe, so reich die Fülle von Schönheit, die der Künstler über die Hauptgestalten, namentlich die edlen Frauen mit ihren Kindern, ausgegossen hat, daß all die reiche Zugabe von Nebendingen die Wirkung keineswegs abzuschwächen vermag. Würdiger, großartiger, bedeutsamer hat Paolo nie einen ähnlichen Gegenstand behandelt, und mit diesem einzigen Bilde hat er sich einen Ehrenplatz unter den Meistern historisch-dramatischer Schilderung errungen.

Die Findung Moses.

Die anmuthige Erzählung von der Tochter Pharao's, die zum Baden ausging und das Knäblein Moses fand, ist von unserm Meister mehrmals gemalt worden. Ridolfi erwähnt ein solches Bild zu Verona im Besitz des Marchese della Torre. Eine kleine

Darstellung desselben Gegenstandes befindet sich im Berliner Museum. Das Original, das unsre Abbildung vorführt, $9\frac{3}{4}$ Fuß breit und $6\frac{1}{4}$ Fuß hoch, kam aus der Casa Grimani dei Servi zu Venedig in die Dresdner Galerie.

Paolo hat offenbar den Gegenstand gern benutzt, um ihn zu einer jener heitren novellistischen Schilderungen zu verwenden, welche Giorgione zuerst in die venezianische Malerei eingeführt hat, und die seitdem zu den Lieblingsleistungen ihrer Künstler gehörten. Die Landschaft, die ebenfalls von den Venezianern zuerst bedeutsam ausgebildet wurde, spielt bei solchen Schilderungen eine wichtige Rolle. In unserm Bilde ist sie ebenfalls von besondrer Schönheit und zeigt Paolo auch auf diesem Gebiete als Meister.

In einer Waldlandschaft, deren reich belaubte Bäume von der erquickenden Frische des benachbarten Flusses getränkt scheinen, finden wir die Königstochter mit ihren Begleiterinnen. Ein schöner klarer Sommerabend hat sie zum Bade herausgelockt. Fern im Hintergrunde, von duftigen Bergen eingeschlossen, erhebt sich die Stadt mit Thürmen, Kuppeln und Palästen. Eine Brücke führt mit hochgespanntem Bogen über den breiten Fluß zu ihr hin. Ein prächtiger Wald mit dichtem Gebüsch und hohen Bäumen zieht sich fast bis an's Ufer. Die Königstochter ist eben aus der grünen Waldesdämmerung herausgetreten. Licht und glänzend hebt sie sich von dem Hintergrunde ab. Mehrere Begleiterinnen sind vorausgeeilt und haben im Schilfe das Kästchen entdeckt. Eine von ihnen hebt es aus dem Grunde empor, wobei ein Hellebardier der Leibwache sie unterstützt, und sein Kamerad, an einen Baum gelehnt, aufmerksam zusieht. Eine andre Dienerin hat aber schnell das Kästchen seines Inhalts entledigt und bringt, freudig erstaunt, ein kräftiges Knäblein der Fürstin entgegen. Diese, eine hohe königliche Gestalt, in reichen Gewändern, mit köstlichem Perlenschmuck am Mieder, auf dem schönen blondgelockten Haupte die Krone, steht einen Augenblick wie unschlüssig da, ganz verloren in die Betrachtung des lieblichen Kindes. Indem sie die Linke leicht in die Seite stemmt und die Rechte auf die Schulter der neben ihr stehenden Hofdame legt, er-

hält ihre hohe Gestalt eine anmuthige Bewegung und bildet einen vornehmen Contrast zu ihrer Begleiterin.

Lebendigeres Interesse an dem seltnen Funde nehmen die drei andern Frauen, welche die Gruppe trefflich schließen und abrunden. Während die Aeltere von ihnen das Tuch entfaltet hält, in welches der Kleine eingeschlagen war, und ihr fragender Blick sich an die Prinzessin wendet, schauen die beiden Jüngeren in neugieriger Freude über ihre Schulter nach dem hübschen Knäblein hin. Noch gehört zum Gefolge der Fürstin der phantastisch häßliche Zwerg mit den beiden Jaghunden, die mit ihrem klugen, feinen Wesen ebenso auffallend gegen ihn contrastiren, wie er durch seinen dunklen Umriß das lichte Gewand der neben ihm stehenden Hofdame hebt. Paolo hat häufig von solchen Mohrenzwergen, die damals in Venedig in vornehmen Häusern oft als Diener gehalten wurden, einen ähnlichen Gebrauch gemacht. Wir verweisen zum Vergleich z. B. auf die oben besprochene Hochzeit zu Cana, wo ein Mohrenknabe ebenso als Contrast gegen das weiße Tischtuch verwendet ist. Nicht blos die Farbenwirkung, sondern mehr noch das Vor- und Zurücktreten im Bilde wird durch solche Mittel mächtig gehoben. In ähnlicher, wenn auch mehr untergeordneter Weise ist dann auf unserm Bilde noch die Mohrensclavin angebracht, welche das Schoßhündchen der Prinzessin trägt.

Die wirksame Vertheilung der Figuren, die lebendige und freie Gruppirung, die liebenswürdige Naivetät der Schilderung, die üppigen Frauengestalten in ihren reichen Prachtkostümen, zu deren leuchtenden Farben die frische, grüne Landschaft einen höchst effektvollen Gegensatz bietet, geben dem Bilde einen hohen poetischen Reiz. Für die malerische Haltung ist besonders das glühende Roth, namentlich in der reichen Tracht der beiden bewaffneten Begleiter, von bewunderswürdiger Wirkung. Für die Composition wie für den Farbenklang ist jede Figur an ihrem Platze und jede unentbehrlich.

Aber, wirft Jemand ein, das ist ja eine Travestie der biblischen Geschichte, ein Kunstwerk ohne historische Studien, vor Allem ohne jegliche Kostümkunde entworfen und ausgeführt! Das ist keine

Tochter Pharao's, sondern irgend eine hübsche Prinzessin des sechzehnten Jahrhunderts mit ihrem phantastischen Hofstaat! —

Das ist wahr, wir müssen es zugeben, ja könnten wir die schönen Landsmänninnen und Zeitgenossen Paolo's, so würden wir vielleicht den Namen der stolzen Schönheit nennen können, welche hier mit so viel Anmuth die ägyptische Prinzessin spielt. Wahr ist es auch, daß der Maler sich bei seinem Bilde keinen Deut um ägyptische Antiquitäten gekümmert hat, und daß die Pharaonentöchter, die uns die Denkmäler ergeben, sehr verschieden von der unsrigen aussehen. Unsre heutigen Künstler haben ihre guten Gründe, einen solchen Vorgang nicht in das Kostüm unsrer Tage zu kleiden. Theils fehlt uns dazu die glückliche Naivetät, theils und mehr noch würde die heutige Tracht nicht gerade zur Verschönerung oder poetischen Idealisirung dienen, abgesehen davon, daß solch ein Bild schon nach einem Jahre, bei der nächsten Wendung der Pariser Mode, antiquirt und abgeschmackt aussähe. Dieser Mangel und mehr noch unser historischer Sinn würde den Künstler also zwingen, strenge archäologische Studien zu machen und die ägyptische Königstochter mit ihren Begleiterinnen uns getreu nach den Denkmälern von Memphis oder Theben zu schildern. Die Gelehrten würden dann vor solchem Bilde ihre ganze ägyptische Weisheit entfalten und das Werk in den Himmel erheben, wenn es in keinem Punkte gegen die Etiquette und Kleiderordnung am Hofe der Ramses und Tuthmes verstößt.

Wie steht es aber um die poetische Wahrheit und Allgemeingültigkeit des Vorganges? Was werden zu solchem Bilde die sagen, welche von einem Werke der Kunst Schönheit und Idealität vor Allem verlangen? Ich glaube, sie werden die gemalten antiquarischen Wunderlichkeiten sehr kühl betrachten und sicher lieber mit uns an der hohen poetischen Naivetät und künstlerischen Freiheit Meister Paolo's erquicken. Jene ägyptischen Mumien wird keines Künstlers Kraft für uns in's Leben rufen, daß sie unsre Seele sympathisch erregen. Wer wird es nicht lieber mit Shakespeares Römern halten, mögen sie noch so sehr den Engländern des sechzehnten Jahrhunderts gleichen, als mit all den späteren, in peinlicher Kostümtreue

auf die Bühne gebrachten antiken Helden? Und wer wird nicht ebenso finden, daß Paolo's Prinzessin, als Kind derselben Zeit, unsrer Empfindung näher steht und das ewig Gültige, menschlich Wahre und Schöne des Vorgangs uns herzlicher zu Gemüthe führt, als die wildfremden Gestalten kostümkundig nachgemachter Pharaonentöchter es je vermöchten?

Die Entführung der Europa.

Noch eins jener liebenswürdigen novellistischen Bilder, welche zu den Lieblingswerken der Venezianer und unsres Meisters ganz besonders gehören. Diesmal nimmt er seinen Stoff aus der Welt der antiken Mythologie, versetzt uns durch den Zauber seiner Kunst in die goldenen Zeiten, wo die Götter vom Olympos herabkamen, um mit den Menschen zu lachen und zu scherzen. Keiner war darin so unermüdlich, wie der „Vater der Götter und Menschen," der „Wolkensammler und Donnerer" Zeus. Aber bei seinen Excursionen zu den Kindern — oder vielmehr zu den Töchtern der Erde legte er bekanntlich gern die Zeichen seiner Macht ab: sie wären ihm nur hinderlich, seinen Auserwählten aber, wie die arme Semele erfuhr, gar verderblich geworden. In unscheinbarem Incognito verübte er seine Streiche, die eine fortwährende Ironie bilden gegen Alles, was gebildete Menschen edel und schicklich nennen. Es ist wahr, daß der Oberste der Götter seinen Collegen und mehr noch den Menschen mit sehr üblem Beispiele voranging, weßhalb er in alten und neuen Zeiten sich viel üble Nachrede von Moralisten und Nichtmoralisten, von Heiden und Christen hat gefallen lassen müssen. Da er aber der antiken und modernen Kunst so unverwüstlich reichen Stoff für reizende, schalkhafte, muthwillige Werke geboten hat, so wollen wir uns der müßigen Mühe überheben, auch unsern Stein auf den unverbesserlichen Sünder zu werfen, vielmehr bedenken, daß er ein Kind seiner Zeit war, und daß er heute, in unsren

christlichen, tugendhaften, mäßigen, splitterrichtenden Tagen wohl auch anders sein würde. Lassen wir also den Zeus des Alterthums und halten wir uns an den unsres venezianischen Meisters.

In einer schönen baumreichen Landschaft am Gestade des Meeres entfaltet sich dicht vor unsern Augen die reizendste Scene jugendlichen Uebermuths. Eine Gruppe üppiger Weiber spielt in ausgelassener Lust mit dem verhängnißvollen Stier, der auf unverfänglichste Weise ihr Zutrauen zu erwerben wußte. Schaut doch sein blumenbekränztes Haupt gar fromm und sanft drein; wie wollten sie den Gott und den Schäker in ihm entdecken! Zwar führt ein kleiner Amor ihn am Zügel und andre Liebesgenien flattern in den Lüften, Rosen herabstreuend. Aber diese sind mehr für uns ruhige Beschauer als für die handelnden Personen vorhanden, die ganz in ihr vermeintlich unschuldiges Spiel vertieft sind. Wie mag der göttliche Stier innerlich frohlockt haben, als ihm seine List so wohl gelang! Seine schöne Gestalt und sein sittsames Benehmen haben die Frauen bezaubert, und die erregte Neugier hat die weibliche Furchsamkeit kirre gemacht. Endlich streckt er sich sanft verlockend nieder, den breiten Rücken der Königstochter als willkommenen Sitz zu einem lustigen Ritt darbietend. Und schon schwingt sie sich hinauf, ob auch im schönen Antlitz eine ängstliche Scheu noch mit dem jugendlichen Uebermuthe kämpft. Ihre Frauen sind emsig bemüht, sie völlig hinauf zu heben und ihr's auf dem ungewohnten Sitze recht bequem zu machen, während der Stier halb lüstern halb zutraulich ihr den aufgehobnen Fuß leckt. Die Schönheit der Gestalten, die reizende Lebendigkeit der Gruppe, der anmuthige Humor, der schelmisch hindurch blickt, bedürfen nicht erst weiterer Erörterung.

Aber dies ist nur der erste Akt des Lustspiels. Mit der Licenz der alten naiven Kunst, welche keinen Anstoß daran nimmt, das Nacheinander der Handlung durch ein Nebeneinander im Raume zu veranschaulichen, hat der Maler uns auch hier die beiden folgenden Akte des Drama's vor Augen gebracht. Weiter rückwärts im Mittelgrunde marschirt der Stier mit seiner schönen Last davon, geleitet von einem fackeltragenden Amor, der sich schelmisch umblickt, und

geführt von den Jungfrauen, die sich an dem sanften Schreiten des gelehrigen Thieres zu ergötzen scheinen. Doch die Freude dauert nicht lange. Kaum am Gestade des Meeres angelangt, sehen wir in der dritten Darstellung, fern im Hintergrunde, den Stier sich plötzlich in die Fluthen stürzen und schnaubend mit seiner reizenden Beute davon schwimmen, indeß die am Ufer zurückgebliebenen Frauen vergeblich die Hände ringen und klagend umherirren.

„Es ist sicherlich unmöglich," sagt Pecht, „uns diesen Vorgang näher vorzurücken, ihn natürlicher und glaublicher darzustellen, mehr Humor und schalkhafte Grazie dabei zu entwickeln, einen süßeren, frischeren Farbenreiz darüber auszugießen, als es der muthwillige Künstler in diesem entzückenden Bilde gethan. Welche spielerische, echt vornehme Anmuth im Gebahren der Prinzessin selber; wie sprechen Neugier, geschmeichelte Eitelkeit über die Wirkung ihrer Reize selbst auf das anscheinend unvernünftige Thier, ein gewisser Kitzel und zugleich aber mädchenhafte Furcht so wunderhübsch aus ihr! Wie schön ist der Abstand zwischen den derberen Reizen der Gefährtinnen und den feineren der Prinzessin in den Formen und im Benehmen charakterisirt, welcher schalkhafte Muthwille spricht aus den Liebesgöttern: gewiß, es war nicht möglich, dem Triumph des mächtigsten und unwiderstehlichsten aller Triebe eine entzückendere Apotheose zu verschaffen; es ist der wundervollste üppige Frühlingstraum, der je gemalt worden, ganz geeignet jedem Stier einzubilden, er sei ein Gott!"

Paolo hat diesen Gegenstand mehrmals behandelt. Vorzüglich berühmt ist die Darstellung, welche man im Dogenpalast zu Venedig sieht. Sie unterscheidet sich von der unsrigen durch mehrere Aendrungen in der Composition: namentlich fehlt der Amor, der den Stier am Bande führt, dagegen schweben drei Liebesgötter in der Luft, die Prinzessin aber blickt nicht empor, sondern geschmeichelt auf den Stier, der ihr eifrig den Fuß leckt. Eine andre kleine Wiederholung kam aus der Galerie Orléans in die Nationalgalerie nach London; ein größeres Bild desselben Gegenstandes sieht man in der Galerie zu Dresden.

Die triumphirende Venezia.

Zum Schluß unsrer Uebersicht betrachten wir eins der allegorischen Bilder, mit welchen Paolo den Dogenpalast zu Venedig geschmückt hat. Er hatte die triumphirende Venezia dort zweimal zu malen, und beide Gemälde gehören zu den Arbeiten, durch die man in den sechziger und siebziger Jahren den Sälen des Palastes ihren herrlichsten Schmuck gab.

Die einfachere und frühere dieser beiden Compositionen ist die hier zu besprechende. Sie findet sich an der Decke über dem Tribunal in dem Saale des Collegiums. Wir sehen die Venezia auf reich geschmücktem Throne. Der jugendlich frische Kopf, dessen goldiges Haar von einem Perlendiadem gekrönt ist, leuchtet mit zauberischer Anmuth und in sanfter Glut aus dem Helldunkel hervor, welches der Schlagschatten der breiten Vorhänge über ihn ausgießt. Paolo hat öfter einen ähnlichen Gebrauch von solch durchsichtigem Helldunkel gemacht, um dadurch den Reiz seiner Gestalten zu erhöhen. Um den Hals der Meeresbeherrscherin schlingt sich weich eine Perlenschnur. Die schöne linke Hand ruht nachlässig auf der Armlehne des Thrones, während die Rechte das Scepter hält. Ein prachtvolles Brokatgewand, über das in großen Falten der Hermelinmantel herabwallt, umhüllt die edle Gestalt, deren Füße auf dem Erdball ruhen. Der Löwe von San Marco liegt auf den Stufen des Thrones ausgestreckt, seine Herrscherin bewachend.

Ihr zu huldigen nahen in Demuth zwei weibliche Gestalten voll Adel und jugendlicher Anmuth. Welch ein Meister im Reiche der Schönheit Paolo sei, hat er in den drei Figuren dieses Bildes unübertrefflich ausgesprochen. Obwohl wir die Eine der Knieenden nur vom Rücken sehen, wird sie doch von ihrer Gefährtin, die wir im Profil erblicken, an Lieblichkeit und Reiz nicht übertroffen. Es ist eine edle Anmuth und Leichtigkeit in den Bewegungen Beider, eine köstliche Mannichfaltigkeit und Pracht in den Gewändern, und vor allem sind Arme und Hände von entzückender Feinheit und Grazie. Und doch — wie ist die Venezia beiden überlegen kraft

jener Hoheit und Majestät, die durch herzgewinnende Huld sich zu königlicher Würde steigert!

Und wer sind die beiden Jungfrauen, die am Throne der Herrin erscheinen? Die eine mit dem Schwerdt und der Waage ist die Gerechtigkeit, die andre mit dem Oelzweige ist der holde Friede. Allegorieen also und doch Gestalten von solcher Glut und Fülle des Lebens, daß sie uns unmittelbar ergreifen durch das was sie *sind*, nicht durch das was sie *bedeuten*. Paolo hat eine Unzahl solcher allegorischer Compositionen in seinem Leben gemalt, aber alle sind durchströmt von einer feurigen Lust des Daseins, von einer unvergleichlichen Schönheit und Anmuth. Die Venezianer haben überhaupt für diese Gattung von Darstellungen mehr Beruf als andre Malerschulen; denn da das Zustandsbild, die Schilderung einer in Glanz und Licht ruhenden Existenz die vornehmste Aufgabe ist, die sie sich stellen, da ihre Gestalten mehr durch das was sie *sind*, als durch das was sie *thun*, Bedeutung haben, so mußte ihnen die Darstellung allegorischer Compositionen in besondrem Grade zusagen und gelingen.

Noch von einer anderen Eigenthümlichkeit Paolo's giebt uns dieses Bild eine Anschauung: von jener perspektivischen Auffassung, welche die an hohen Wänden oder gar an den Decken befindlichen Bilder so darstellt, als ob man die Gestalten wirklich aus bedeutender Tiefe in freiem Raume sich bewegend erblickte. Die Kunst geht hier in erster Linie auf vollständige Sinnentäuschung aus, und daher sehen wir denn auch unsere Venezia in einer perspektivischen Verkürzung, welche ihre Gestalt für das Auge auffallend verschiebt. Die Aufgabe ist mit vollendeter Meisterschaft gelöst, und wohl mag man sich bei Gegenständen solcher Art, die nur einer heiteren Pracht dienen sollen, dergleichen anmuthige Illusion gefallen lassen. Doch dürfen wir nicht verhehlen, daß hierin wie überall die Nachahmer in den folgenden beiden Jahrhunderten durch Uebertreibung die Kunst völlig entwürdigt und zu einer Art von Taschenspielerei herabgedrückt haben. Wenn vollends solche nur auf Sinnestäuschung ausgehende Richtung sich in die ernstere historische oder gar religiöse Malerei eindrängt, so führt sie auf die bedenklichsten Abwege.

Correggio's Fresken in den Kuppeln des Doms und der Kirche S. Giovanni zu Parma werden deshalb stets eine Warnung gegen solche Verirrungen sein. Sind dort doch bei den heiligsten Gegenständen und Gestalten die Verkürzungen so stark, daß das Auge fast nur die unteren, unedleren Körpertheile in ganzer Ausdehnung zu Gesichte bekommt, daß die Erinnerung an den boshaften Witz, der hier nur ein Froschragout zu sehen behauptete, in jedem Beschauer unwillkürlich geweckt wird.

Wie gesagt, gegen die Art, wie Paolo im vorliegenden Falle die Verkürzung angewandt hat, wird selbst ein Rigorist kaum etwas einzuwenden haben. Dazu kommt nun noch der zauberische Glanz der Farbe, die wie in goldenem Lichte schwimmend, aus dem Bilde hervorstrahlt und ihm selbst unter so vielen anderen herrlichen Werken an Ort und Stelle einen Ehrenplatz anweist. Gewiß hat der Meister alle Kunst, die ihm inne wohnte, aufgeboten, um jene Venezia würdig zu feiern, welche die Wiege der Malerei, ihm selbst aber die zweite Vaterstadt geworden war. So schön, so kraftgeschwellt, in so anmuthreicher, huldvoller Hoheit, wie hier auf dem Bilde, strahlte damals die Lagunenstadt selbst. Jetzt ist sie eine trauernde Wittwe, in Schmerz und Gram verloren; die Werke ihrer Helden, ihrer Staatsmänner sind in Trümmer gesunken, ihre Größe und Macht sind dem Loose alles Irdischen anheimgefallen: aber in den Schöpfungen ihrer Künstler lebt ein herrlicher Nachklang ihrer goldenen Zeiten fort, und über dem Grabe ihrer Größe halten die Geister Tizian's und Paolo Veronese's das Banner ihrer Schönheit in unvergänglicher Jugend empor.

Die alten Glasgemälde der Schweiz.

Hirt sagt in seiner Geschichte der Baukunst bei den Alten: „Ich wüßte nicht, welche Erfindung nach der Schreibekunst für das menschliche Leben wohlthätiger gewesen wäre, als die des Glasmachens in Hinsicht der Fenster, ohne welche unter keinem Himmelsstrich ein Volk in einem civilisirten Zustande leben kann.“ [1])

Daß schon den alten Aegyptern die Kunst der Glasbereitung geläufig war, und dieselbe dann von den Phöniziern über die Völker des mittelländischen Meeres verbreitet wurde, ist allbekannt. Aber den vornehmsten Gebrauch machte das gesammte Alterthum von diesem Kunsterzeugniß zu Gegenständen des Schmuckes und zu Gefäßen. Für die alten Aegypter beweisen dies zahlreiche Gräberfunde. Bei den Römern war die Bereitung verschiedenfarbiger Glasflüsse, war das Blasen, Abdrehen und Schneiden des Glases zu einer Höhe der Kunstfertigkeit gediehen, von welcher noch jetzt jene milchweißen oder schillernden Glasgefäße, mit einem Netz von purpurnen oder himmelblauen Stäben überzogen, oder jene berühmte im Britischen Museum befindliche Portland-Vase, die auf blauem Grund ein aus opakem weißem Glase geschnittenes Reliefbild aufweist, Zeugniß ablegen. Auch zur trügerischen Nachahmung von Edelsteinen wurden solche Glasflüsse oft benutzt.

Daneben verstanden die Römer aber auch, Glas in flachen Tafeln anzufertigen, welches als kostbare Bekleidung der Wände mit

---

Nach einem am 1. Februar 1866 im Großrathssaal in Zürich gehaltenen Vortrag ganz neu bearbeitet und als selbständige Monogr. herausgeg. bei Schabelitz (Cäsar Schmidt) in Zürich. Neuerdings erweitert 1868.

[1]) Gesch. der Baukunst bei den Alten. Berlin 1827. Bd. III. S. 66.

andern Prunkstoffen verwendet wurde. So schmückte M. Scaurus sein für 80,000 Zuschauer erbautes Theater mit 360 Marmorsäulen und dreitausend ehernen Statuen und bekleidete das untere Stockwerk der Scenenwand mit Marmor, das mittlere mit Glastafeln, das obere mit vergoldeten Platten. Daß die Sidonier bereits Spiegel aus Glas zu bereiten verstanden, erzählt Plinius [1]; indeß blieb im ganzen Alterthum der Gebrauch metallner Spiegel vorherrschend. Ob die Alten aber das Glas auch zum Verschluß der Fenster angewendet haben, könnte selbst nach den zahlreich in Pompeji gefundenen Bruchstücken von Glasscheiben zweifelhaft erscheinen, wenn es nicht hieße dem praktischen Verstand der Römer ein Armuthszeugniß ausstellen, wollte man daran zweifeln. [2] Gleichwohl würde, da eine ausdrückliche Bestätigung dieses Brauches bei antiken Schriftstellern nicht nachzuweisen ist, diese Vermuthung immerhin in der Luft schweben, ohne eine unzweideutige Erwähnung des künstlichen Fensterglases bei zwei Schriftstellern des 4. Jahrhunderts nach Christo, Lactantius und Hieronymus.[3] Denn wenngleich Beide das künstliche Glas und das Marienglas neben einander nennen, so tritt doch das erstere dem letzteren gleichbedeutend gegenüber; daß aber ein solcher Gebrauch, wenn er im Anfang des 4. Jahrhunderts bezeugt wird, nicht in jenen Zeiten des Verfalles antiken Lebens, sondern schon früher in den glänzendsten Tagen des Kaiserthums bestanden haben muß, dünkt uns mehr als wahrscheinlich. Denn hier wie auf allen übrigen Gebieten der Kunstthätigkeit wird das erste Christenthum in die Fußstapfen der antik-heidnischen Epoche getreten sein.

---

[1]) Hist. Nat. XXXVI. 66.

[2]) Die besseren römischen Niederlassungen der Schweiz zeigen zahlreiche Spuren von Scheiben eines dicken durchsichtigen hellgrünlichen Glases, welches aus ziemlich großen gegossenen Tafeln bestand. Mehreres der Art ist in Windisch gefunden worden. In Kloten war ein Rest einer solchen Scheibe, durch Gips befestigt, noch in der Fensteröffnung an seinem alten Platze, so daß für die römischen Niederlassungen der Schweiz der Gebrauch des Fensterglases im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. vollständig bezeugt ist. Vergl. Dr. F. Keller, die röm. Ansiedelungen in der Ostschweiz, in den Mitth. der Ant. Gesellschaft in Zürich. Bd. XV. Hft. 2. S. 53.

[3]) Lact. de opificio dei. c. 8 und Hieron. ad Ezech. 41. 16.

Zu den nordischen Völkern aber mag das Glas noch vor ihrer Berührung mit dem römischen Kulturkreise gelangt sein. Wenigstens scheint dafür das ächt deutsche Wort „Glas" zu sprechen.

Bunte Glasperlen, zuweilen vergoldet, zuweilen mit farbiger Mosaik bekleidet, gläserne Armringe finden sich in keltischen und germanischen Gräbern.[1]) Bis tief ins Mittelalter pflanzte sich der Gebrauch fort, allerlei kleine Gegenstände des Schmuckes und des häuslichen Bedarfs aus farbigem Glas zu machen. Mit gläsernen Griffeln schrieb man auf die Wachstafeln; bunte Glasperlen trug man in den Paternosterkränzen; besonders wurde das Glas zu Dingen einfachen Putzes gebraucht, und manch armes aber hübsches Kind des Volkes trug sein gläsernes Ringlein, das an schöner Hand selbst den ritterlichen Mann mehr entzücken mochte, als der Goldreif mancher hochgebornen Dame. So wenigstens hören wir es aus dem liederreichen Munde Herrn Walthers von der Vogelweide, wenn er singt:[2])

„Ich vertrage als ich vertruoc
und als ich iemer wil vertragen:
dû bist schoene und hâst genuoc.
waz mugen sie mir dâ von gesagen?
swaz sie sagen, ich bin dir holt
und nim dîn glesîn vingerlîn für einer küniginne golt."

Dagegen scheint die Anwendung des Glases zum Verschluß der Fenster weder früh noch allgemein in Gebrauch gekommen zu sein. In der karolingischen Zeit und noch bis in's 11. Jahrhundert hinein wird es stets ausdrücklich hervorgehoben, wenn eine Kirche sich sol-

---

[1]) Manches von keltischen Glassachen aus Gräbern der Schweiz in der Sammlung der Ant. Gesellschaft in Zürich. So ein blauer und ein prächtiger weißer, an der Innenseite mit gelber Schmelzfarbe belegter Armring aus Mettmenstetten; zwei blaue Ringe mit perlenartigem Rande aus Horgen; kleinere blaue Ringe aus einem Grabe bei Zollikon; ein merkwürdiger silberner Ring mit einer Glaspaste, welche die vertiefte Darstellung eines Schweines enthält, aus einem Grabe von Horgen. Ja selbst aus ältester Zeit kommen Glassachen vor, wie z. B. eine schöne durchsichtige hellgrünliche Glaskugel, die in einem Torfmoor bei Buchs gefunden wurde.

[2]) Walther v. d. Vogelweide, herausg. v. F. Pfeiffer. 1864. 14. S. 32.

cher Ausstattung erfreute: ein Beweis, daß selbst in Gotteshäusern Glasfenster eine kostbare Seltenheit waren. Sogar in einem so alten und reichen Kloster wie Tegernsee mußte die Kirche sich bis gegen das Jahr 1000 statt des Glases mit vorgehangenen Tüchern behelfen; dagegen war freilich in der Schweiz schon ein Jahrhundert früher in St. Gallen, diesem Sitz einer hohen Geisteskultur, die Schreibstube des Klosters mit Glasfenstern versehen,[1]) wie denn noch in karolingischer Zeit dort ein Glasmacher Stracholfus genannt wird, dem König Ludwig der Deutsche seinen ganzen Anzug schenkt.[2]) Aber selbst im 13. Jahrhundert sind Glasfenster auch in vornehmen Häusern keineswegs allgemein verbreitet, und wenn auch Wolfram von Eschenbach in einem Liede „Von den blicken, die der tactet durh das glas" spricht und im Parcival (553, 5) ein Gemach schildert „Einhalp der kemenâten want vil venster hete, dâ vor glas," so kommt doch bei Ulrich von Lichtenstein ein fürstliches Schloß in Oesterreich mit Teppichen statt des Glases in den Fenstern vor.[3]) Noch im 15. Jahrhundert hebt Aeneas Silvius es in Wien und Basel als Zeichen des Luxus hervor, daß die Bürgerhäuser durchweg mit Glasfenstern versehen seien, und namentlich von Basel sagt er (nach Wursteisens Uebersetzung): „Sie haben auch Stuben darinn sie zuo essen und zuo wohnen pflegen, etlich auch zuo schlaffen: die seind alle mit Glaß verfensteret, die Wände, Fuoßböden und Büne mit Fiechten Holtz getaflet." So lange also mußte man sich mit allerlei Surrogaten, mit Marienglas, Horn, Pergament, Haut und dergl. behelfen. In Italien bediente man sich zu demselben Zwecke durchbrochener Marmorplatten, wie man sie noch jetzt an mehreren Orten findet. Aber selbst in den angesehensten Kirchen der Christenheit, in St. Peter und St. Paul zu Rom, kommen noch um das Jahr 800 Fenster aus Spat oder Marienglas vor, daneben aber erhielt St. Peter um dieselbe Zeit buntfarbige Glasfenster, und

[1]) Ekkehard, Casus S. Galli in Pertz Monum. Germ. hist. II, 95.

[2]) Monach. Sangallensis II, 21.

[3]) Ulrich v. Lichtenstein, Frauendienst S. 331, V. 15 ff. Vgl. W. Wackernagel's geistvolle Schrift: die deutsche Glasmalerei, Leipzig 1855. S. 14.

bald darauf Sta. Maria in Trastevere (um 850) „Fenster mit musivischer Malerei in bunten Farben."

Farbig nämlich waren wohl durchgehends alle diese Fenster, und wir dürfen eben so wenig dabei an unsere durchsichtig farblosen Fenster denken, als bei unserm Worte „Fensterscheibe" uns die kleinen runden oder sechseckigen Glasstücke einfallen, welche ehemals allgemein im Gebrauch waren und die Bezeichnung „Scheibe" erst rechtfertigen. Auch im Norden haben wir bestimmte Zeugnisse für die Farbenpracht jener ältesten Glasfenster. So schildert ein Dichter des 6. Jahrhunderts, Venantius Fortunatus, eine vom König Childebert zu Paris erbaute Kirche, deren Wände „auch ohne Sonnenschein wie im Morgenroth strahlten";[1]) und um dieselbe Zeit erzählt Gregor von Tours von einem Diebe, der aus einer Kirche die Fensterscheiben geraubt habe, in der Meinung Gold aus ihnen schmelzen zu können, aber nach dreitägiger Schmelzarbeit doch Nichts erreicht habe.[2])

Also ähnlich den Fußböden und den mit verschiedenfarbigem Marmor getäfelten Wänden zeigten noch vor dem Ende der altchristlichen Epoche die Fenster in reicher ausgestatteten Kirchen eine bunte Mosaik, die freilich noch keine Zeichnung gehabt zu haben scheint, sondern aus einem Spiel geometrischer Figuren bestanden haben wird. Es war eine Nachahmung der Tücher oder Teppiche, mit welchen man vorher die Fenster zu schließen pflegte.

Daß von diesem Punkte der Uebergang zur Glasmalerei leicht zu finden war, vollends in einer Zeit, welche alle Mittel aufwandte, um den kirchlichen Gebäuden eine möglichst glänzende Ausstattung zu geben, läßt sich vermuthen. Aber wann und wo zuerst dieser Anfang eigentlicher Glasmalerei gemacht worden sei, ist noch immer eines der ungelösten Probleme der Kunstgeschichte. Bisher nahm man an, kurz vor dem Jahre 1000 sei die Glasmalerei, und zwar in Deutschland, im Kloster Tegernsee erfunden worden.[3]) Um

[1]) Venant. Fortun. 2, 11.

[2]) Gregor. Turon. de gloria mart. 1, 59.

[3]) M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei, Stuttgart 1838. S. 25 ff. und Wackernagel a. a. O. S. 21 ff.

jene Zeit nämlich schreibt der Abt Gozbert des dortigen Klosters an einen uns unbekannten Grafen Arnold einen Brief, in welchem er ihm für die kürzlich der Kirche geschenkten gemalten Glasfenster seinen Dank ausspricht: „Mit Recht bitten wir Gott für euch, da ihr unsern Ort mit solchen Vergabungen geehrt habt, wie uns weder aus den Zeiten der Vorfahren bekannt geworden sind noch wir selbst jemals zu sehen hofften. Unserer Kirche Fenster waren bis jetzt mit alten Tüchern geschlossen. In euren glückseligen Zeiten hat zuerst der goldlockige Sonnengott den Boden durch das bunte Glas von Gemälden angestrahlt, und die Herzen aller Beschauer, die mit einander staunen über die Mannichfaltigkeit des ungewohnten Werkes, erfüllt hohe Freude.“ [1])

So wichtig diese Stelle ist, so hat man doch zu weitgehende Schlüsse aus ihr gefolgert. Für uns geht aus ihr lediglich das Eine hervor, daß um das Jahr 1000 das bairische Kloster Tegernsee zuerst Fenster mit Glasgemälden erhielt, und daß dieselben den dortigen Mönchen bis dahin etwas ganz Unbekanntes gewesen waren. Daraus aber zu schließen, daß diese Erfindung damals in Baiern gemacht worden sei, ist eben so voreilig, wie es unberechtigt ist sie überhaupt Deutschland zu vindiciren. Wir haben vielmehr Gründe zu der Vermuthung, daß dieselbe beträchtlich früher gemacht worden sei, und daß sie, ähnlich wie später die gothische Baukunst, nicht in Deutschland, sondern in Frankreich ihren Anfang genommen habe. Denn Theophilus, dessen Schrift „diversarum artium schedula“ dem 11. Jahrhundert angehört, giebt eine so umfassende Darstellung des Verfahrens beim Glasmalen, daß eine längere Praxis mit aller Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen ist; zudem aber rühmt er an zwei Stellen als die vorzüglichsten Meister in dieser Kunst die Franzosen [2]), was also auf energischeren und vermuth-

[1]) Abgedruckt in B. Pez, Thesaur. anecdot. VI. I. p. 122 n. 3.

[2]) Theoph. Presbyt. lib. II. cap. 11: „inveniuntur etiam vascula diversa eorundem colorum, quae colligunt Franci in hoc opere peritissimi“ und noch bestimmter im Prologus 4: „quicquid in fenestrarum preciosa varietate diligit Francia,“ während es ebenda von Deutschland heißt: „quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate

lich auch früheren Betrieb derselben durch diese fast immer als das Volk der Initiative auftretende Nation zu deuten scheint. Unterstützt wird diese Vermuthung durch die noch jetzt nach allen Zerstörungen massenhaft vorhandenen Glasgemälde der romanischen Periode in Frankreich, während Deutschland nur spärliche Zeugnisse aus jener Epoche besitzt. Und wie richtig Theophilus beobachtet, sehen wir ebendort, wenn er in der Vorrede Deutschland wegen seiner Geschicklichkeit in kunstreichen Arbeiten aus Gold, Silber, Kupfer und Eisen, aus Holz und Stein hervorhebt; denn in der That steht in diesen Techniken Deutschland während der frühromanischen Epoche allen übrigen Ländern voran.

Verstärkt werden diese Bedenken aber durch eine den früheren Forschern über unsern Gegenstand unbekannt gebliebene Stelle, die das Alter der Erfindung des Glasmalens um fast anderthalb Jahrhunderte hinaufrückt. In einem der Jahre zwischen 871 und 876 fand in Zürich die Einweihung der durch König Ludwig den Deutschen gestifteten und durch seine Tochter Bertha vollendeten Fraumünsterkirche statt. Der St. Galler Mönch Ratpert, ein geborner Zürcher, bekannt durch seine Casus Sti. Galli, schildert diese Einweihung in einem Gedichte, in welchem er zuerst die hohen Säulen mit ihren reich ausgemeißelten Kapitälen, dann die gemalten Fenster und die ebenfalls mit Gemälden versehene Decke des Mittelschiffs preisend hervorhebt [1]). Kurze Zeit darauf, um 917—926, werden Glasfenster auch in der Kirche von Zurzach erwähnt, jedoch ohne Angabe, ob dieselben ebenfalls Gemälde gehabt haben [2]). Also

---

sollers laudat Germania.“ Lessing's sämmtl. Schriften, herausg. von Lachmann. X. S. 372 ff.

[1]) Gesch. der Abtei Zürich in den Mittheil. der Antiquar. Gesellsch. in Zürich. Bd. VIII. Text S. 17 ff. Beilagen Nr. 9. S. 11.

. . . . . Beretha templum
Structura fecit pulchra paribusque columnis
Caelatura insignibus, altis atque polytis,
Sicque fenestrarum depinxit plana, colorum
Pigmentis laquear . . . . . .

[2]) Mirac. S. Verenæ bei Pertz Mon. IV., 457 ff. Herzog Burkhard und sein Gefolge sehen eine geisterhafte Prozession durch eines der Fenster in

in der Schweiz, in Zürich, die erste unzweifelhafte Erwähnung gemalter Fenster, woraus wir freilich nicht den voreiligen Schluß ziehen wollen, daß die erste Erfindung hier gemacht sein müsse.

Allerdings haben wir uns die Technik der Glasmalerei bis in's 12. Jahrhundert hinein als eine noch befangene und ärmliche vorzustellen. Kleine Scheiben in starker Bleifassung gaben eine unbehülfliche Zeichnung, und die einzige damals bekannte Schmelzfarbe, das Schwarzloth, mußte zur Contourirung und zur dürftigen Schattenangabe der Figuren hinreichen. Allmählich lernte man aber das Ueberfangglas bereiten, d. h. einen farblosen Glasfluß mit einer farbigen Lage, namentlich Rubinroth überziehen, um dadurch den Scheiben, ohne ihre Stärke zu verringern, größere Transparenz und Leuchtkraft zu verleihen. Verzierungen und Inschriften brachte man in der Weise an, daß man aus den mit Schwarzloth aufgetragenen Stellen die beabsichtigte Zeichnung des Ornaments oder der Buchstaben herausschabte. Dies führte im weiteren Verlauf der Entwicklung, etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, zu einer umfassenderen Anwendung des Ausschleifens und zur Erfindung verschiedener Schmelzfarben, die man dann auf die ausgeschliffenen Flächen auftragen konnte. Erst mit diesem Schritt gewann die Glasmalerei ihre volle Freiheit, die sie zum Wetteifern mit der Tafelmalerei befähigte und ihre größten coloristischen Wunder ermöglichte. Denn nun konnte an die Stelle des musivischen Zusammensetzens farbiger Glasstücke ein Malen auf Glas eintreten, bei welchem dasselbe Stück verschiedene Farben neben einander enthielt, die dann eingebrannt wurden und jede malerische Schattirung gestatteten. Damit ging die Herstellung und Verwendung größerer Glasscheiben Hand in Hand.

Ich beschränke mich auf diese allgemeinen Andeutungen in Hinsicht des technischen Verfahrens und seiner Entwicklung, um nun

---

die Kirche der h. Verena schweben. Sie verfügen sich hierauf selbst zu andächtigem Gebet in die Kirche. „Deinde ab oratione surgentes ..... eam per quam prius tantae multitudinis videbatur introitus diligenter circumquaque contemplabantur fenestram. Quae sic inventa est solida atque perfecta, ut in his vitreis marginibus nullius fracturae viderentur vestigia."

den Charakter der Glasmalerei nach ihren verschiedenen Epochen in's Auge zu fassen.

In den kleinen Rundbogenfenstern des romanischen Styles fand die Glasmalerei nur beschränkten Spielraum. Nach Art der Teppiche, an deren Stelle sie trat, bestand sie aus kleinen, derb umrissenen figürlichen Darstellungen, eingefaßt in Medaillons, und umrahmt mit ornamentalen Bändern, in welchen die strenge aber edle Stylistik der romanischen Kunst sich ausprägt. Die mit Teppichmustern bedeckten Gründe, von welchen die Figuren sich kräftig abheben, sind überwiegend blau oder roth, manchmal beide Farben in rhythmischem Wechsel einander ablösend. Eine tiefe Sattheit der Töne, verbunden mit leuchtender Farbenglut, zeichnet diese Werke aus. Doch sind die Reste, welche man mit Wahrscheinlichkeit dem 12. Jahrhundert zuweisen kann, überall selten. In Deutschland dürften vielleicht die Oberfenster im Schiff des Doms zu Augsburg und diejenigen in der Marienbergkirche zu Helmstädt noch jener Zeit angehören. Der Schwerpunkt der malerischen Ausstattung ruhte bei romanischen Kirchen auf den ausgedehnten Gemälden, mit welchen die Wände, sowie die flachen Decken oder die Gewölbe geschmückt waren. Beispiele solcher Ausstattung sind in Deutschland noch mehrfach erhalten. Auch diese Darstellungen haben die Anordnung und das Farbenprinzip großer Teppiche, die in kräftigen Tönen und einfach colorirten Umrißzeichnungen ihre Bilder vor Augen bringen. So war schon in den romanischen Kirchen des 11. und 12. Jahrhunderts die farbige Gesammtwirkung eine ungemein reiche und kraftvolle.

Mit dem 13. Jahrhundert nimmt jene polychrome Ausstattung einen neuen Charakter an. Die gothische Architektur, die damals in Frankreich aufkam und bald von dort aus die angrenzenden Länder, namentlich Deutschland, England, die Schweiz und die Niederlande ergriff, bahnte der Glasmalerei den Weg zu neuen überraschenden Wirkungen. Der Kirchenbau strebte mächtig in's Hohe, Lichte, Freie; er streckte seine Glieder, schwang seine Gewölblinien kühner, beseitigte die strenge Geschlossenheit der ruhigen romanischen Mauerflächen und durchbrach die Wände mit seinen

weiten, hohen Fenstern, um eine Fülle von Licht in das Innere einströmen zu lassen. Anfangs waren diese Fenster noch einfach, im Anschluß an die Weise der frühern Epoche; bald aber wurden sie weiter und höher, so daß sie der Theilung durch steinernes Pfostenwerk bedurften, welches sich oben in geometrischen Verschlingungen zum reizenden Spiel der Maaßwerke zusammenfügte. Aber je größer die Fülle des einströmenden Lichtes wurde, desto nothwendiger ward es, dasselbe durch bunte Farbenpracht zu dämpfen. Die Kirche, in welcher sich jeden Tag das Wunder des Altarsakramentes erneuern sollte, konnte das kalte, kritische Sonnenlicht nicht gebrauchen; sie mußte es durch Glasgemälde brechen, um dem Innern jene mystische Weihe zu geben, welche dem Cultus und dem künstlerischen Gefühl jener Zeit gleich entsprechend war.

Durch die Fenster mit ihren ausgedehnten Glasgemälden wurde nunmehr die Wandmalerei verdrängt oder doch auf untergeordnete Theile eingeschränkt. Die Glasmalerei erbte also die Mission und mit ihr die Themata der ehemaligen Wandmalerei; aber da sie nur mühsam und überwiegend handwerklich verfahren konnte, so vermochte sie in freier künstlerischer Entfaltung mit der Wandmalerei nicht zu wetteifern. Die christliche Malerei machte also in gewissem Sinne einen Rückschritt, indem sie sich in eine noch größere Gebundenheit des technischen Verfahrens verstrickte, als selbst die der altchristlichen Mosaiken gewesen war. Aber freilich für glanzvolle dekorative Wirkung, für die Entfaltung alles Zaubers eines glühenden Colorits hatte sie in ihren Glasgemälden einen unbeschränkten Spielraum; mit diesen Effekten, bei welchen die Sonne selbst in unmittelbarer Weise betheiligt war, mit diesen aus irdischer Farbenpracht und himmlischem Licht gewobenen Teppichen konnte an Glanz sich nichts messen. Und dazu kam all der übrige Farbenzauber der Ausstattung: die mit vergoldeten Metallplatten bekleideten Altäre, die in Gold und Farben gefaßten Theile der Architektur bis zu dem hohen Gewölb hinauf, die kräftig bemalten Statuen und Reliefs an Pfeilern, Lettnern und Portalen, und endlich die Priesterschaft in ihren von Gold und bunten Stickereien strahlenden Gewändern: eine Farbensymphonie von überwältigender,

das Gemüth bestrickender Wirkung. Und über alles dieses goß die Glasmalerei ihren Wiederschein, indem sie das Innere der Kirchen dem kalten Tageslicht entzog und ihm eine ideale künstlerische Stimmung verlieh.

Man kann allerdings aus dieser mittelalterlichen Dämmerung,

„Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb durch gemalte Scheiben bricht,"

sich hinaussehnen an's Licht des Tages, aus dem Kerzendampf und Weihrauchqualm in die frische Himmelsluft da draußen. Aber das Mittelalter empfand anders. Der provenzalische Dichter Peire Vidal um den Beginn des 13. Jahrhunderts singt:[1])

„Wie Einer, der in ein gemaltes Fenster starrt,
Entzückt vom Glanze, der daraus entgegenstrahlt,
So ist voll Süßigkeit mein selbstvergess'nes Herz,
Wenn ich geblendet dich in deiner Schönheit schau'!"

Die Prediger des 14. Jahrhunderts gebrauchten als Lieblingsbild der Menschwerdung Christi durch die jungfräuliche Maria das Fenster, das nicht zerbricht, während die Sonne hindurchscheint und die Farben mit sich nimmt. „Die himmlische Sonne die schien herab durch das Fenster und erleuchtete den Tempel. Das Fenster war seine süße Mutter, durch die schien er in diese arme Welt und erleuchtete den Tempel, der war die Christenheit; die ward erleuchtet von seiner Menschheit. Nun merket wohl diese Worte: wenn die Sonne nimmt von dem Glas des Glases Farbe, so verfärbet sich der Schein darnach, weiß, roth, gelb, blau, grün, und welche Farbe das Glas hat, die nimmt die Sonne an sich. Also that unser Herr Jesus Christus. Er schien in das lautere Glas, in der süßen Jungfrau Leib, und nahm von ihr die Menschheit an, daß ihr reines Magdthum nie verletzet ward."[2])

Welche Bedeutung man aber den Glasgemälden schon im 13. Jahrhundert zugestand, und welche Rolle sie in der Ausstattung

---

[1]) Raynouard, Choix des poésies originales des Troubadours. T. III. p. 320, vergl. Wackernagel a. a. O. S. 42.

[2]) Wackernagel a. a. O. S. 42.

der Kirchen spielten, dafür giebt der jüngere Titurel in der berühmten Beschreibung des phantastischen heiligen Graltempels das vollgültigste Zeugniß.[1]) Da ist nicht gemeines Glas, nicht Aschenglas zusammengesetzt, sondern Beryllen und Krystalle und die Bilder bestehen aus farbigen Edelsteinen, aus dem Blau der Saphire, dem Grün der Smaragde, dem Roth der Rubinen, der Veilchen-, Rosen- oder Purpurfarbe der Amethyste; zu dem Schwarz aber, das die Bilder umreißt und schattirt, Farben und Gestalten von einander abzuheben, ist der Jaspis gebraucht:

„Je nach den Steinen färbte sich die Sonne,
Wann sie durch die Fenster schien;
Das war eine sondre Augenwonne."

Diese Schilderung schwebte Karl IV vor, als er sich eine Nachbildung von Montsalvatsch mit dem Graltempel in seinem Schloß Karlstein in Böhmen erbaute, dessen Kreuzkapelle er Fenster gab, die aus farbigen Steinen in vergoldeter Bleifassung zusammengesetzt waren. Auch über die Wände breitete er reichen Schmuck an Gemälden, die noch jetzt erhalten sind, während den Fenstern ihre Kostbarkeit den Untergang bereitet hat.

Suchen wir vom Charakter der Glasgemälde jener Zeit, die mit so glänzenden Reflexen aus den schriftlichen Quellen, namentlich den Versen der Dichter sich wiederspiegeln, eine Anschauung zu gewinnen.

Die Glasgemälde des 13. Jahrhunderts, selbst wo sie schon in rein gothischen Bauten auftreten, sind bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein noch überwiegend von romanischen Stylgedanken abhängig. Theils spricht sich darin die Hartnäckigkeit des Kunsthandwerkers aus, der lange noch an den Traditionen des ihm einmal geläufig gewordenen Styles festhält, wenn derselbe auch in der großen Kunst schon durch neue Formen verdrängt ist, wie denn auch die Goldschmiede jener Zeit noch während der Herrschaft der Gothik den romanischen Styl mit seinen schmiegsamen und

[1]) Der jüngere Titurel, herausg. v. Hahn. Str. 336—346, vgl. Wackernagel a. a. O. S. 44.

phantasievollen Formen an ihren prächtigen Reliquienschreinen zur Geltung bringen: anderntheils aber ist es der festgehaltene Teppichcharakter, der die Glasmalerei lange von der Herrschaft des gothischen Styles frei erhielt. Und das geschah zu ihrem Heile; denn so majestätisch das System der gothischen Kunst an den großen Bauwerken des 13. Jahrhunderts sich entfaltet, so hat es doch auf die begleitenden dekorativen Künste nicht so wohlthuend eingewirkt, da es sie bald in den Formalismus seiner abstrakten geometrischen Linienspiele hineinzog und dadurch ihre Originalität und das Gepräge einer höheren tektonischen Nothwendigkeit, in welcher Stoff und Bestimmung die Hauptfaktoren sind, verwischte. Die Glasmalerei hält deshalb mit Recht während der ganzen gothischen Epoche an der früheren Auffassung fest, stellt ihre Figuren auf gemusterte Gründe und schließt sie in Medaillonfelder ein, welche in ihrer regelmäßigen Wiederkehr den Eindruck gewirkter farbenreicher Teppiche machen. Und selbst da, wo dennoch die Architektur sich einmischt und die einzelnen Gestalten unter gothische Baldachine stellt, ahmen diese Formen nicht den Charakter des Steinbaues nach, sondern erheben sich luftig und leicht wie die zierlichen Tabernakel, unter welche die damalige Goldschmiedekunst ihre Statuetten zu stellen liebte. Auch da also geht die Glasmalerei der Versuchung auf plastische Illusion wohlweislich aus dem Wege und bleibt dem Charakter farbiger Flächendekoration mit Entschiedenheit treu. Selbst in der Zeichnung des Ornamentes, namentlich des Laubwerks, sowie der Figuren wirkt der romanische Styl mit seiner strengen typischen Auffassung noch lange nach, und die Glasgemälde der frühgothischen Kathedralen von Chartres, Bourges u. a. sind größtentheils in ihrer Gesammthaltung noch romanisch. Erst allmählich dringt auch hier wie ein neuer Frühling die weiche Anmuth des gothischen Styles ein; die Gestalten erhalten ein flüssigeres Leben, rhythmische Cadenz in den Bewegungen, sanft geschwungenen Faltenwurf, leise Neigung der lockigen Köpfchen, die meistens einen jugendlichen Charakter haben, wie denn das Jugendliche diesem Styl zumeist am Herzen liegt. Ebenso bringt diese lenzesfrohe Kunst das Laub der heimischen Flora aus Feld und Wald herbei und schmückt damit nicht blos

die Kapitäle ihrer Säulen, sondern auch die Flächen ihrer Glasfenster.

Das Farbenprincip der Glasmalerei erhält in dieser Epoche seine reichste und reifste Durchbildung. Es beruht, entsprechend der gesammten mittelalterlichen Kunst, nicht auf dem Gesetze der Symmetrie, sondern auf dem des rhythmischen Wechsels, der Farbenverschiebung. In demselben Fenster z. B. stehen im mittleren Felde die Figuren auf rothem Grunde, in den beiden Seitenfeldern auf blauem. Der mittlere Baldachin ist dann vielleicht grün oder blau, während die seitlichen roth sind. In dem gegenüberliegenden Fenster werden diese Farben dann häufig in völlig umgekehrter Anordnung verwendet. Durch diesen rhythmischen Wechsel gewinnt die Kunst einen Reichthum des Eindrucks, der nicht auf verschwenderischen Mitteln, sondern auf der weisen Benutzung weniger Farbentöne beruht. Es ist dasselbe Gesetz, welches in den Teppichen des Orients und den Arabesken der Alhambra so glänzende Wirkungen hervorbringt. Die Hauptfarben sind und bleiben ein leuchtendes Rubinroth, ein tiefes Blau, daneben in zweiter Linie Goldgelb, Grün, Violett, für die Zeichnung und Schattirung ein kräftiges Schwarz und für die nackten Theile eine gebrochene Fleischfarbe. Neben den figürlichen Fenstern kommen aber auch rein ornamentale vor, hauptsächlich aus heimischen Blumen und Blättern zusammengefügt, oft nur grau in grau mit schwarzer Zeichnung (sogenannte Grisaillen). Letztere wurden namentlich dem strengeren Cisterzienser-Orden anbefohlen, der auf vollere Farbenpracht und figürliche Darstellungen verzichten sollte. In diesen rein ornamentalen Malereien hat die damalige Kunst manch bewundernswerthes Meisterwerk geschaffen. Zu den schönsten Beispielen gehören die Glasgemälde der Klosterkirche Altenberg bei Köln und diejenigen im Chor der Kirche zu Königsfelden, welche aus den Fenstern des Schiffes stammen.

Um nun auf die Glasgemälde der Schweiz zu kommen, so sind aus romanischer Epoche nur spärliche Reste erhalten. Zu den

wichtigsten des 13. Jahrhunderts gehören diejenigen, welche man noch jetzt in der großen Fensterrose des südlichen Kreuzschiffes der Kathedrale von Lausanne sieht. Sie geben nach der Auffassung der damaligen Zeit zunächst den Kreislauf des natürlichen Lebens, Sonne und Mond, die vier Jahreszeiten, die zwölf Monate und den Thierkreis, die vier Paradiesesflüsse und die vier Winde. Daran reihen sich phantastische Gestalten der antiken Fabelwelt und einzelne biblische Scenen. Derselben Zeit gehören einige Ueberreste im nördlichen Arm des Kreuzganges der Klosterkirche Wettingen. Neben einzelnen schön gezeichneten und bescheiden colorirten Blattornamenten, die größtentheils die typischen Formen des romanischen Styles, hie und da aber schon das freiere Laubwerk der beginnenden Gothik zeigen, kommen die Brustbilder Christi und der Madonna vor, in leuchtendem Roth und Gelb auf blauem Grunde. Außerdem zwei Darstellungen der thronenden Himmelskönigin mit dem Kinde in ganzer Figur auf einem mit zierlichen Kissen bedeckten Throne sitzend, das eine Mal von einem Cisterzienser Mönche verehrt, in welchem ich den Stifter des Bildes, oder noch eher den frommen Glasmaler des Klosters vermuthe.[1])

Ungleich bedeutender sind in der Schweiz die Ueberreste von Glasmalereien des 14. Jahrhunderts. Als Krone von allen stehen die Fenster im Chor der Kirche zu Königsfelden da, die überhaupt zu den vorzüglichsten Leistungen gehören, welche die Glasmalerei des 14. Jahrhunderts hervorgebracht hat.[2]) Das ehemalige Kloster erhebt sich auf einem Boden, den die natürliche Beschaffenheit der Lage zu geschichtlicher Bedeutsamkeit vorherbestimmt zu haben scheint. Kaum eine Viertelstunde abwärts rollt die Aare ihre reißenden Fluthen dahin, in kurzen Zwischenräumen zuerst die

---

[1]) Besprochen und in Farbendruck herausgeg. in meiner Abhandlung über die Glasgemälde im Kreuzgange zu Kloster Wettingen, in den Mittheil. der Ant. Gesellschaft in Zürich. Bd. XIV. Hft. 5.

[2]) Vgl. die Publikation dieser Prachtwerke nach genauen Durchzeichnungen in den Mitth. der Ant. Gesellsch. in Zürich: Denkm. des Hauses Habsburg. II. Abth. Geschichtlich erklärt von Th. von Liebenau, kunstgesch. von W. Lübke. Eine Probe in meinem Grundr. der Kunstgesch. 4. Aufl. S. 439.

Reuß, dann die Limmat aufnehmend. Auf dem erhöhten leise ansteigenden Terrain, welches dieser spitze Winkel umfaßt, lag die Römerstadt Vindonissa, die im Namen des Dorfes Windisch kümmerlich nachlebt. Noch jetzt wirft der Pflug des Landmanns Jahr für Jahr Münzen und andere kleine Ueberreste der alten römischen Niederlassung zu Tage, und römische Dachziegel schauen aus dem Mauerwerk des Klosters hervor. Ganz anderen Stempel drückten spätere Zeiten diesem Erdwinkel auf. Am 1. Mai des Jahres 1308 war es, daß hier auf freiem Felde der Kaiser Albrecht erschlagen wurde. An der Stätte, wo der Mord geschehen war, gründete zwei Jahre darauf (1310) die Kaiserin Elisabeth ein Doppelkloster für Franziskaner-Mönche und Clarissinnen. Im Februar 1320 wurden, laut dem Zeugniß der Chronik von Königsfelden, Chor und Kirche durch den Bischof Johannes von Straßburg eingeweiht. Die Glasgemälde, deren bedeutender Umfang jedenfalls eine längere Zeit zur Vollendung in Anspruch nahm, sind nach Kinkel's sorgfältiger historischer Untersuchung [1]) in einem Zeitraume ausgeführt worden, dessen Gränzen man einerseits kurz vor 1324, andrerseits spätestens ins Jahr 1351 zu setzen hat.

Von den eilf Fenstern des Chores sind neun mit ihren Glasgemälden noch größtentheils erhalten, die übrigen mit den oben bereits erwähnten Resten dekorativer Glasmalereien aus dem Schiff der Kirche ausgefüllt. Diese Glasgemälde bilden einen Cyclus, welcher schon durch die Eintheilung und die Farbenanordnung sich als ein klar durchdachtes architektonisches Ganzes ausspricht. Die Fenster sind sämmtlich durch steinerne Pfosten in drei Theile zerlegt, und die figürlichen Darstellungen sind entweder von Medaillons umschlossen oder mit gothischen Baldachinen bekrönt. Das Hauptfenster der östlichen Schlußseite hat große kreisförmige Medaillons, und es ist ein feiner künstlerischer Gedanke, daß dieselbe Anordnung in dem letzten Fenster der nördlichen und der südlichen Seite noch einmal anklingt. Dadurch sind die Schlußpunkte der ganzen Reihe mit dem Mittelpunkte in bündiger Weise verknüpft. Von den anderen

[1]) In der Beilage zu No. 295 der Augsb. Allg. Ztg. 1868.

acht Fenstern sind vier mit complicirteren Medaillons, die übrigen vier, abwechselnd mit jenen, durch architektonische Baldachine gegliedert. Auch die Farbenvertheilung trägt zur schärferen Ausprägung dieser Beziehungen bei; denn der Teppichgrund ist abwechselnd innerhalb der Medaillons blau, außerhalb derselben roth, oder umgekehrt. Die gegenüberliegenden Fenster zeigen zum Theil die Umkehrung in der Farbenordnung, und nur die Fenster des Chorschlusses befolgen das Gesetz symmetrischer Uebereinstimmung. Ich kann hier alle Feinheiten der architektonischen Gliederung und der coloristischen Wirkung nicht im Einzelnen darlegen; es genüge die Bemerkung, daß das Ganze durch Farbenglut, Harmonie und Kraft sich den schönsten Leistungen mittelalterlicher Glasmalerei ebenbürtig anschließt. Dabei tritt das unverbrüchliche Gesetz der damaligen Kunst zu Tage, nach welchem auch die glänzendsten Glasgemälde keine ausschließliche Bedeutung für sich in Anspruch nehmen, sondern als integrirender Theil der Dekoration sich dem architektonischen Gedanken des Ganzen bescheiden unterordnen. In dieser Resignation liegt der eigenthümliche Werth und die hohe Bedeutung solcher Kunstgebilde.

Der Inhalt der Darstellungen umfaßt die Hauptpunkte der damaligen christlichen Anschauung, indem er mit der Lebensgeschichte des Erlösers beginnt, dieselbe von der Kindheit bis zur Himmelfahrt in einer Reihe von Compositionen durchführt, die Gestalten der Apostel als Träger der christlichen Kirche bedeutsam hervorhebt, die Geschichte der heiligen Jungfrau und ihrer Mutter, der heiligen Anna, anreiht, und mit den Legenden der beiden Ordenspatrone, des heiligen Franziskus und der heiligen Clara den Schluß macht. Der Geist dieser Compositionen ist erfüllt von der naiven Anmuth einer von ihrem Stoffe gläubig ergriffenen Kunst. In meisterhafter Benutzung des Raumes sind alle Scenen mit wenigen Figuren in voller Anschaulichkeit entwickelt, die Zeichnung der Gestalten innerhalb der Schranken des damaligen Naturgefühls voll Prägnanz und Lebenswahrheit, selbst die leidenschaftlicheren Affekte oft in überraschender Schärfe der Beobachtung geschildert. Vor allem aber lebt in den Gestalten ein hoher Sinn für plastischen Schwung der Linien und für großartigen Wurf der Gewänder, und über diese ganze

Bilderwelt, die in ihrer Ausdehnung eines der schönsten Beispiele der erzählenden Kunst des Mittelalters gewährt, ist der Hauch holdseliger Jugend wie ein unvergänglicher Frühling ausgegossen. Und mit welcher Lust und welch wachsendem Geschick hat der Meister dieser Werke Natur und Leben zu belauschen verstanden! Welche reizenden Züge naiver Beobachtung bietet er überall! Um nur Weniges hervorzuheben, erinnere ich an die ritterlichen Jünglinge, welche die Klostermauer von Assisi ersteigen, um die Schwester der heiligen Clara zu befreien, die jedoch auf das Gebet ihrer frommen Schwester unbeweglich wird, so daß die hitzigen Freier unverrichteter Sache abziehen müssen. Mit welcher Naturwahrheit sind am Grabe Christi die schlafenden Wächter ganz aufgelöst von Müdigkeit hingegossen! Nicht minder wahr, wenn auch weniger erfreulich, ist das Gebahren der Henker bei der Geißelung Christi. In sprechenden Bewegungen treten bei der Abnahme vom Kreuz Nicodemus und Joseph von Arimathia vor uns hin. Zu den gemüthlichsten Scenen gehört die Vogelpredigt des heiligen Franziskus, wo die gefiederten Bewohner von Wald und Feld dem frommen Gottesmanne mit solcher Hingebung lauschen, daß selbst die verhaßte Eule sich diesem ungewohnten Gottesdienst in Andacht anschließen darf. Endlich will ich nur noch auf die Apostelgestalten hinweisen, die in Gewandmotiven und Stellungen sich den edelsten plastischen Inspirationen des vierzehnten Jahrhunderts ebenbürtig anschließen. Was aber bei ihnen und sämmtlichen Bildwerken dieses ausgezeichneten Cyclus besondere Anerkennung verdient, ist die vollendete und wahrhaft edle Einfachheit des Styls, die noch den Traditionen der frühgothischen Zeit folgt und von den übertriebenen Bewegungen, dem manierirten Faltenwurf und den affektirten Geberden, welche sonst im Verlauf des 14. Jahrhunderts fast alle künstlerischen Leistungen des Nordens charakterisiren, nicht die leiseste Ahnung hat. Der unbekannte Meister, der diese herrlichen Werke entworfen und ausgeführt hat, gehört ohne Frage zu den hervorragendsten Künstlern, welche das 14. Jahrhundert diesseits der Alpen hervorzubringen vermochte.

Was außerdem in der Schweiz an Glasgemälden des 14. Jahrhunderts sich noch findet, steht an Werth und Umfang beträcht-

lich hinter den Werken von Königsfelden zurück. Am nächsten kommen ihnen jedoch die Reste in der Kirche zu Kappel. Bekanntlich gehörte dieselbe ehemals dem dort im Jahre 1185 durch Walther von Eschenbach gestifteten Cisterzienserkloster an. Ihre Glasfenster sind nur ein kümmerliches Ueberbleibsel von der Pracht, welche den strengen Ordensregeln zum Trotz ehemals Kirche und Kloster auszeichneten. Denn nicht weniger als 34 gemalte Fenster schmückten ehemals die Kirche, und 70 Glasgemälde in 35 Doppelfenstern den Kreuzgang. Sie alle sind im alten Zürichkrieg und nach der Schlacht von Kappel zu Grunde gegangen und nur sechs gemalte Fenster im Schiff der Kirche als Zeugnisse der ehemaligen Herrlichkeit übrig geblieben. [1]) Die Fenster sind wie in Königsfelden dreitheilig und enthalten in jedem Felde einzelne Figuren auf zweifarbigem Teppichgrund unter gothischen Baldachinen, deren Formen den edel ausgebildeten Styl des 14. Jahrhunderts zeigen. Das Architektonische und Dekorative dieser Werke ist von hohem Werth, ausgezeichnet sind namentlich die prächtigen Rosetten, welche unter den Bildern angebracht sind; das Figürliche dagegen zeigt sich untergeordnet und von geringerer Hand, die den manierirten Bewegungen, den übertriebenen Stellungen und affektirten Geberden, wie sie etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts üblich werden, in bedenklicher Weise nachgeht. Auch das Naturgefühl, das Verständniß der menschlichen Gestalten in Form und Gebahren steht bei Weitem nicht so hoch wie in den Fenstern von Königsfelden. Die Darstellungen enthalten Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, darunter die Verkündigung, d. h. die betende Maria und der Erzengel Gabriel. Der Stifter Walther von Eschenbach ist daneben knieend angebracht, ähnlich wie zu Königsfelden der untere Theil der meisten Fenster als Donatoren die Herzoge und Herzoginnen des östreichischen Hauses aufweist. Ferner sieht man die Himmelskönigin mit dem Kinde und Johannes den Evangelisten,

---

[1]) Geschichte und Beschreibung der Kirche und des Klosters von H. Escher, S. Vögelin und F. Keller in den Mitth. der Ant. Gesellsch. in Zürich. Bd. II. Hft. 1 und Bd. III. Hft. 1. Ebendort die Abbildung eines Fensters.

diese beiden Gestalten von besserer Zeichnung, offenbar Werke einer anderen, geschickteren Hand. Sodann die Anbetung der heiligen drei Könige, verschiedene Bischöfe und Heilige, endlich eine häßlich übertriebene Darstellung Christi, der dem zweifelnden Thomas seine Wundenmale zeigt.

Dieselbe Anordnung kehrt an dem einzelnen Chorfenster wieder, welches man in der Kirche zu Oberkirch, der alten Pfarrkirche von Frauenfeld, noch mit Glasgemälden geschmückt sieht.[1]) Auch hier sind es einzelne Gestalten unter gothischen Baldachinen; auch hier werden die übrigen Flächen durch prachtvolle buntfarbige Rosetten, welche gleich denen von Kappel treffliche Muster für Weberei und Stickerei abgäben, ausgefüllt. Der Inhalt des Fensters ist dem einen der Kirche zu Kappel fast völlig gleich; denn in der oberen Abtheilung sieht man Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, in der unteren die Verkündigung, und nur das dritte Feld, in welchem dort der Stifter kniet, zeigt hier den Patron der Kirche, St. Laurentius. Auch darin unterscheidet sich dies Fenster von den Kappeler Glasgemälden, daß der Grund nicht farbig, sondern weiß mit schwarzen Rauten und Vierpässen, oder schwarz gekörnt mit eleganten weiß ausgesparten Epheuranken ist. Die Zeichnung der Figuren hält sich zwar von der übertriebenen Manier der Kappeler Glasgemälde fern, ist aber überhaupt von geringer Hand, ziemlich plump und derb, ohne feineres Formgefühl. Nur in dekorativer Hinsicht hat auch dieses Fenster seinen eigenthümlichen Werth.

Umfangreicher und wichtiger sind dagegen die Glasgemälde im Münster zu Freiburg, welche aus dem ehemaligen Kloster Altenriff (Hauterive) herrühren. Sie füllen die beiden Fenster in den schrägen Seiten des Chores. Jedes der beiden Fenster enthält in drei großen Medaillons, welche wie in Königsfelden die ganze Breite einnehmen und also von den beiden steinernen Pfosten durchschnitten werden, je drei Heilige, also in jedem Fenster 9, in beiden zusammen 18 Figuren, unter denen außer andern Heiligen,

[1]) Durchzeichnungen in der Sammlung der Ant. Gesellsch. in Zürich.

die Gestalten der Apostel zu erkennen sind. Die ausfüllenden Ecken, welche zwischen den großen Medaillons übrig bleiben, haben Prophetengestalten in kleineren Medaillons. Unten am Fuße des Fensters sind in zwei Reihen je drei kleinere Medaillons angebracht, welche an der Nordseite Scenen aus der Kindheit Christi, an der Südseite die Vorgänge der Passion enthalten. Den oberen Abschluß der Fenster bilden gothische Baldachine, die mit durchgeführter Schattenangabe die Nachahmung wirklicher Steinarchitektur versuchen. Dies Abweichen von den früheren stylistischen Grundsätzen der Glasmalerei scheint dafür zu sprechen, daß diese Werke dem Ausgange des 14. Jahrhunderts angehören. Der Teppichgrund der großen Medaillons besteht ähnlich wie bei den Fenstern von Kappel abwechselnd aus grünen und rothen oder blauen und rothen Rautenmustern. Das Figürliche ist auch hier von untergeordneter Art, und man sieht an allen diesen Fenstern, mit Ausnahme derer von Königsfelden, wie die ganze Glasmalerei bei dem starken Ueberwiegen der rein technischen Gesichtspunkte, leicht in's Handwerkliche hinabsinken mußte. Auch tritt in der Zeichnung der Köpfe und der Gewänder der ideale Schönheitssinn der gothischen Epoche bereits merklich zurück, was ebenfalls auf den Ausgang dieser Periode zu deuten scheint. Verweilen wir noch einen Augenblick bei unserem Vergleich, so muß gesagt werden, daß auch in decorativer Gesammtwirkung die Fenster von Königsfelden den ersten Rang behaupten. Denn bei höchstem Reichthum an figürlichen Darstellungen halten sie durch die Einfarbigkeit der Gründe bei mannigfachem Wechsel des Farbenspiels eine größere Ruhe fest als die Fenster von Kappel und von Freiburg mit ihren zweifarbigen Teppichmustern und die von Oberkirch mit ihren schwarz und weiß gezeichneten Gründen.

Die Fenster von Freiburg führen uns schon dicht an die Grenze einer neuen Epoche, die nun gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts zur vollen Entfaltung des Realismus gelangt und dadurch mit der idealistischen Auffassung der gothischen Epoche in scharfen Gegensatz

tritt, wenngleich sie mit ihren Gegenständen noch immer in den Kreis der mittelalterlichen Stoffwelt gebannt bleibt. Ich brauche hier nur kurz daran zu erinnern, daß diese Richtung um das Jahr 1420 durch die Brüder van Eyck in den Niederlanden zur Herrschaft gelangte. Die Erfindung oder Vervollkommnung der Oelmalerei kam dem Bedürfniß nach einer bestimmteren Auffassung der Wirklichkeit, nach einer volleren Wiedergabe der Natur entgegen, und die Malerei vermochte ihre Gestalten von den goldschimmernden Teppichgründen der früheren Zeit zu lösen und sie in plastischer Rundung auf ihre perspektivisch vertieften Pläne zu stellen. Fortan breitet sie selbst in ihren kirchlichen Werken das wirkliche Leben in seiner Fülle und Mannigfaltigkeit aus. Was Wunder, daß die Glasmalerei, im Bewußtsein ihrer fortwährend gesteigerten Beherrschung der Technik, der Oelmalerei nachzueifern beginnt und durch vermehrte Anwendung der verschiedenen Schmelzfarben den Eindruck durchgeführter Gemälde mit ihrer reich abgestuften Modellirung und Luftperspektive zu geben versucht! Zwar behält sie manchmal noch die frühere teppichartige Behandlung bei, allein das Streben nach freier malerischer Anordnung und Wirkung, nach gedrängter Darstellung eines perspektivisch vertieften Raumes mit einer Anzahl von figürlichen Gruppen tritt damit in Conflikt und läßt Werke eines gemischten Stylcharakters aus dieser Kreuzung der Bestrebungen hervorgehen.

Das Hauptbeispiel für diese Epoche, die sich bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts hineinzieht, bietet das Münster zu Bern mit seinen zum Theil noch wohlerhaltenen Chorfenstern. Außer mehreren fast gänzlich zerstörten oder ungeschickt ausgeflickten sind es im Wesentlichen noch vier Fenster, die ziemlich vollständig ihre alten Glasgemälde bewahrt haben.[1])

Die Fenster sind auch hier durch zwei steinerne Pfosten getheilt, außerdem aber in der Mitte durch ein Maaßwerk auch der Höhe

---

[1]) Genaue Beschreibung sämmtlicher Glasgemälde in der gediegenen Schrift von Dr. Stantz: Münsterbuch, eine artistisch-histor. Beschreibung des S. Vinzenzen Münsters in Bern. 1865. S. 99 ff.

nach in zwei Hälften gesondert. Ihre Gemälde sind nach Anordnung, Farbenwirkung und Zeichnung von verschiedenen Meistern seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bis in das erste Viertel des 16. ausgeführt worden. Das früheste scheint das östliche Mittelfenster, welches um 1450 vom Rath zu Bern gestiftet worden sein soll. Wie in Königsfelden und an vielen andern Orten ist dies Mittelfenster des Chores den Darstellungen der Leidensgeschichte gewidmet, die dadurch dem Volke recht eindringlich vor Augen gestellt wurde. Die untere Hälfte des Fensters, welche noch ziemlich wohl erhalten ist, enthält in gedrängten Compositionen das Gebet am Oelberge, die Geißelung Christi und die Kreuztragung. Die Anordnung der einzelnen Scenen mit ihren zahlreichen kleinen Figuren in vertieften Gründen ist eine durchaus malerische, der Styl der Zeichnung läßt entschiedene Hinneigung zu realistischer Auffassung erkennen; die Eintheilung hält noch die Mitte zwischen der architektonischen Gliederung der früheren Zeit und den malerischen Tendenzen der neuen Epoche. Jede Scene ist nämlich von einem Rundbogen umrahmt, der den Einblick in ein perspektivisch gezeichnetes Gewölbe gestattet, welches nach antiker Weise mit Cassettirungen von wunderbarer Farbenpracht in Roth und Blau geschmückt ist.

Die Anwendung dieser architektonischen Formen scheint übrigens dafür zu sprechen, daß die Ausführung des Fensters etwas später fallen mag, als ich oben nach den Angaben des gelehrten Berner Kunstforschers angenommen habe. Andere Theile dieses Fensters enthalten ungeschickt eingeflickte Bruchstücke mit Marterscenen. Sie stammen aus einem jetzt zerstörten Fenster des Chores, welches nach alten Nachrichten mit einer Darstellung des Martyriums der 10,000 Ritter geschmückt war. Solche christliche Henkerscenen wurden im Laufe des 15. Jahrhunderts neben der mit aller Umständlichkeit geschilderten Leidensgeschichte Christi das beliebteste Thema der bildenden Kunst, an dessen raffinirter Ausmalung der gröbere realistische Sinn der Zeit ein besonderes Behagen fand.

Das zweite Fenster, gegen Nordost gelegen, liefert durch seine symbolisch-historischen Darstellungen einen merkwürdigen Beitrag zu

den im Mittelalter so beliebten typologischen Bilderkreisen. Den Kern derselben bilden bekanntlich Scenen des neuen Testamentes (sub gratia nach der mittelalterlichen Ausdrucksweise), denen stets zwei entsprechende des alten Bundes, eine vor der mosaischen Gesetzgebung, die andere nach derselben (ante legem und sub lege) beigegeben werden. Eins der ältesten Beispiele dieser Art ist uns in dem von Meister Nicolaus aus Verdun 1181 gearbeiteten Altarantependium der Kirche zu Kloster-Neuburg bei Wien erhalten.[1]) Diesem auf Goldgrund in farbigen Emaillen ausgeführten Prachtstück romanischer Goldschmiedekunst treten zahlreiche verwandte Bilderkreise in Manuscripten des 13. und 14. Jahrhunderts zur Seite[2]), welche den Beweis liefern, wie beliebt diese Darstellungen während des ganzen Mittelalters gewesen sind. Im 15. Jahrhundert wurden dieselben durch die Holzschnittausgaben der sogenannten Armenbibel noch allgemeiner verbreitet. Auch die monumentale Malerei bemächtigte sich dieses Stoffes und behandelte ihn sowohl in Wandgemälden, wie in den durch Kugler beschriebenen Gewölbmalereien der Marienkirche zu Colberg[3]), ja selbst noch in den weltberühmten, von Florentiner Meistern des 15. Jahrhunderts begonnenen und von Michelangelo beendeten Gemälden der Sixtinischen Kapelle zu Rom[4]), als auch in Glasgemälden, wie im Kreuzgang des Klosters Hirschau, deren Bekanntschaft wir Lessing verdanken.[5]) Während aber jene Glasgemälde des Klosters Hirschau verschwunden sind, bietet das Münster zu Bern an dem in Rede stehenden Fenster ein wohl erhaltenes Beispiel einer solchen biblia pauperum. Dank dieser reichen Symbolik ist die Eintheilung dieses

---

[1]) Herausgeg. von Heider u. Camesina, Wien 1860 und von Camesina u. Arneth, Wien 1856.

[2]) Nachweisungen solcher Manuscripte von Dr. Heider im Jahrb. der K. K. Central-Commission zu Wien. Bd. V. 1861. S. 3—128. Ueber ein Manuscript zu Constanz vgl. Dr. Stantz a. a. O. S. 107.

[3]) Kugler's pommersche Kunstgesch. in den Kl. Studien zur Kunstgesch. I. S. 790 fg.

[4]) Die Nachweisungen dieses Verhältnisses s. oben in meinem Aufsatz über Michelangelo.

[5]) Lessing's Werke, herausgeg. von Lachmann Bd. XI. S. 228—249.

Fensters noch im Sinne der früheren Glasmalerei eine rein architektonische; denn in großen, von natürlichem Astwerk mit Blättern umrahmten Medaillons, welchen auf beiden Seiten kleinere entsprechen, sind die Darstellungen so vertheilt, daß das größere Hauptfeld eine Scene aus dem Leben Christi enthält, während die Geschichten des alten Testamentes in die kleineren Felder verwiesen sind. Die Figuren, in dem realistischen Styl der Spätzeit des 15. Jahrhunderts, heben sich vom blauen Teppichgrunde deutlich ab. Den Anfang machen von unten drei vorbildliche Darstellungen des alten Bundes: die Erschaffung der Eva aus der Rippe des schlafenden Adam, der schlafende Noah und der Erzvater Abraham, ebenfalls ausgestreckt liegend als Wurzel des Stammbaumes Christi (die sogenannte Wurzel Jesse). Dieselben Darstellungen bilden auch zu Königsfelden den Fuß eines Fensters. Die nun beginnenden typologischen Bilderreihen sind folgende: 1) Mariä Verkündigung; Gideon mit dem Fell, welches, weil es durch ein Wunder vom Thau des Himmels nicht berührt wurde, auf die unverletzte Jungfrauschaft gedeutet ward; der Engel giebt sich Tobias zu erkennen. 2) Christi Geburt; der brennende Busch Mosis („bedeutet die geberunge der meide one verlezunge des clostes meitlicher küschheit"); Moses vor den abgehauenen Ruthen der zwölf Stämme Israels, von denen nur die Ruthe Aaron's wieder grünte. 3) Anbetung der Könige; die Königin von Saba vor Salomon; Esther vor Ahasverus. 4) Christi Taufe im Jordan; Naeman, vom Propheten Elisa durch Untertauchen im Jordan vom Aussatze geheilt; Aaron und seiner Söhne Taufe. 5) Das Abendmahl Christi; Esther's Gastmahl; das Passahmahl der Juden. 6) Judas' Verrath; David und Abner; Joab ersticht Abner. 7) Christi Geißelung; Lamech von seinen Weibern Ada und Zilla mit Ruthen geschlagen; Achior auf Holofernes Befehl an einen Baum gebunden. 8) Christi Kreuzigung; Moses mit der ehernen Schlange; Abraham opfert Isaak. 9) Christi Auferstehung; Jonas vom Walfisch ausgespieen; Simson, die Thore von Gaza forttragend, Symbol für die Sprengung der Grabespforten.

Sind diese Bilder ein werthvolles Beispiel von der symbo-

lisirenden Auffassung der mittelalterlichen Kunst, so bietet nun das dritte Fenster an der Nordseite einen interessanten Beleg für die legendarischen Ausschmückungen, mit welchen die märchenbildende Phantasie jener Zeit auch die einfachen Geschichten der Bibel umrankte. Es enthält die Legende von den drei Königen des Morgenlandes, die, ohne von einander zu wissen, auf die Erscheinung jenes wundersamen Sternes mit großem Gefolge sich aufmachen, unterwegs zusammentreffen und nach manchen Irrfahrten das Heil der Welt in einer Krippe zu Bethlehem antreffen. Auf blauem Teppichgrund, umrahmt von Rundbogen und geschweiften Spitzbogen, ist diese poetische Legende mit aller Ausführlichkeit dargestellt und durch reiche Kostüme dem Geist des 15. Jahrhunderts, aus dessen Spätzeit diese Darstellung stammt, nahe gelegt. Besonders prächtig macht sich die Scene, wie die drei Weisen mit großem Gefolge bei König Herodes ankommen, der ihnen mit seinen Hofleuten, voran der Hohepriester, in einer geschmückten Halle entgegen geht. Diese Bilder tragen das Gepräge des entschiedenen Realismus, wie er gegen Ende des 15. Jahrhunderts blühte.

Um aber diesen merkwürdigen Bilderkreis für alle Seiten der damaligen kirchlichen Anschauung gleich werthvoll zu machen, bringt das vierte Fenster der Nordseite ein Beispiel der allerdings etwas hausbackenen Allegorieen oder Parabeln, mit welchen die Geistlichkeit des Mittelalters die Wunder des christlichen Dogmas der Auffassung des Volkes plausibel zu machen suchte. Dies Glasgemälde stellt nämlich die Lehre von der Transsubstantiation unter dem Bilde einer Hostienmühle dar. Den Anfang machen auch hier zwei vorbildliche Scenen des alten Bundes. In der oberen Abtheilung des Fensters sieht man unter einem Spitzbogen die Gestalt Gottvaters schwebend auf einer Wolke, aus welcher in dichten Flocken das Manna herabfällt, das von den Kindern Israel eifrig eingesammelt wird. Unter einem folgenden Bogen steht Moses und schlägt aus dem Felsen den Quell hervor, an welchem das auserwählte Volk mit Begier seinen Durst zu stillen sucht. Dieser wunderbare Felsenquell wird nun zum Born des Lebens und tritt, weiter herabfließend und sich ausbreitend, durch einen gothischen

Bogen auf blauem blumigem Grunde in das untere Feld, wo der Papst in der Tiara steht und an einer Kette eine Schleuse aufzieht, um den Born des göttlichen Wortes dem alten Bunde zu entziehen und allein auf seine Mühle zu lenken. Diese Mühle ist als ein unschöner runder Kasten dargestellt, oben mit einem trichterförmigen Aufsatz abgeschlossen, in welchen die symbolischen Figuren der vier Evangelisten das durch Inschriftbänder veranschaulichte Wort Gottes als Korn hineinschütten. Unten sieht man dasselbe in Gestalt kleiner Hostien durch eine offene Rinne hervorkommen, wobei ein Christuskind auf die mystische Beschaffenheit dieses christlichen Mannas hindeutet. In vollem Ornat stehen die vier höchsten Würdenträger der Kirche, Papst, Cardinal, Erzbischof und Bischof dabei und fangen die Hostien in einem Ciborium auf, aus welchem sie das Abendmahl austheilen. Ein reich gekleideter Herr in fuchsrothen Haaren kniet andächtig vor dem Papst und empfängt aus dessen eigenen Händen die Communion. Neben ihm kniet seine Gemahlin, in üppiger Modetracht jener Zeit, und empfängt das Sakrament aus der Hand des Erzbischofs. In diesen Gestalten will man einen Ritter Caspar von Mülinen sammt seiner Gemahlin erkennen, welche um 1517 dies Fenster gestiftet haben sollen. Vielleicht wäre dann bei der Wahl des Mühlengleichnisses obendrein der Name des Donators maßgebend gewesen. Andere Geistliche endlich sieht man beschäftigt, die Communion an eine Anzahl Gläubiger beiderlei Geschlechts auszutheilen.

Der Inhalt dieses Bildes, dessen realistische Ausführung der derben Handgreiflichkeit des Gegenstandes entspricht, scheint ein Lieblingsthema des späteren Mittelalters gewesen zu sein. Wenigstens kommt er in verschiedenen Gegenden wiederholt vor. Einmal in dem von Kugler beschriebenen Holzschnitzwerke der Kirche zu Tribsees in Pommern,[1]) ein andermal in einem Altargemälde der Cisterzienserkirche zu Doberan in Mecklenburg,[2]) wo jedoch

---

[1]) Pommersche Kunstgesch. a. a. O. S. 797.

[2]) S. oben meine „Reise in Mecklenburg" S. 244.

ſtatt der Waſſermühle eine Handmühle dargeſtellt iſt, an deren Welle alle zwölf Apoſtel eifrig drehen.

Sind dieſe Berner Fenſter ein intereſſantes Beiſpiel der complicirten, nach maleriſcher Wirkung ſtrebenden Darſtellungsweiſe dieſer Zeit, die mit dem früheren architektoniſchen Charakter der Glasmalerei im Kampfe liegt, ſo fehlt es doch auch nicht an gemalten Fenſtern dieſer Epoche, in welchen eine ſchlichtere Anordnung ſich mit der größeren naturaliſtiſchen Kraft der Darſtellung glücklich verbindet. Solcher Art ſind die acht aus der Kirche von Maſchwanden ſtammenden gemalten Fenſter, welche ſich jetzt in der Stadtbibliothek auf der Waſſerkirche zu Zürich befinden. Sie zeigen abwechſelnd auf blauem, rothem oder grünem Damaſtgrund, umrahmt von einem ſpätgothiſchen gedrückten Rundbogen, der mehrmals in naturaliſtiſcher Nachahmung von Aſtwerk durchgeführt iſt, Einzelgeſtalten von Heiligen von ächt monumentalem Gepräge in würdevoller ſtatuariſcher Haltung. Die trefflich charakteriſirten Köpfe, der breite Styl der Gewänder mit ihren eckig gebrochenen Falten, die meiſterlich durchgeführte Modellirung verbunden mit glänzender Farbenpracht, geben dieſen Werken, deren Ausführung in's Ende des 15. Jahrhunderts fällt, einen nicht gewöhnlichen künſtleriſchen Werth. Vorzüglich ſchön iſt unter dieſen Fenſtern dasjenige, welches neben der Geſtalt Chriſti die Schutzpatrone Zürich's, Felix, Regula und Exuperantius darſtellt, ihre abgehauenen Köpfe vor ſich tragend. Beſonders anmuthig iſt der Kopf der heiligen Regula mit ſeinen langen goldenen Locken. In den übrigen Fenſtern ſind die Wappen der Stifter mit ihren Schutzpatronen zuſammengeſtellt. So St. Leodegar mit dem Wappen von Luzern, St. Oswald mit dem von Zug, St. Martin zu Pferde als Patron von Schwyz, ferner die Wappen des Biſchofs von Conſtanz und des Standes Uri, jedes von zwei Engeln gehalten.

Mit den zuletzt beſprochenen Fenſtern ſind wir bis hart an die Thore einer neuen Zeit gerückt. Zehn Jahre ungefähr, nach-

dem in Bern das Fenster mit der Hostienmühle eingesetzt war, erhielt das Dogma der Transsubstantiation, das darin eine so wunderliche Verherrlichung gefunden hatte, sammt dem ganzen Katholizismus dort den Todesstoß. Unter der siegreich sich ausbreitenden Reformation geht das Mittelalter auch im größeren Theile der Schweiz zu Ende. Wie nun im Gefolge gewaltiger Geisteswehen die neue Zeit geboren wird, wie unter Stürmen und Kämpfen der phantastische Glaube der früheren Epoche dem Drange nach freier Forschung, nach Erkenntniß der menschlichen und göttlichen Dinge weichen muß, bemächtigt sich auch der Kunst ein neuer Geist. Sie will nicht mehr ausschließlich der Kirche dienen, sondern frei in's Leben hinaus treten und dem menschlichen Dasein in allen seinen Beziehungen als edelster Schmuck sich zugesellen. Hatte früher das kirchliche Element sich der ganzen äußeren Existenz herrschend und bestimmend eingeprägt und war dadurch das Heilige nothwendig der Profanation verfallen, so sucht man jetzt die Gebiete des Heiligen und des Profanen schärfer zu sondern, wobei freilich zur Wiedervergeltung letzteres nicht selten in ersteres übergreift.

Wo nun die Freude an der Kunst sich lebendig erhält durch alle Stürme der Zeit hindurch, wie in der Schweiz, da spricht dies veränderte Verhältniß sich auch in den künstlerischen Werken unverkennbar aus. Wie die Bedeutung des Individuums sich auf allen Gebieten geltend zu machen weiß, so nimmt auch die Kunst in erster Linie Antheil an der schmuckreichen Gestaltung des Einzellebens. Sie wird weltlich und dient überwiegend weltlichen Interessen als Ausdruck. Eine der wichtigsten Aufgaben erwächst ihr im Bau behaglicher Wohnhäuser, die das verfeinerte Leben des reich emporgeblühten Bürgerthums jetzt heiterer und prächtiger zu gestalten, verschwenderischer zu schmücken liebte. Als künstlerischer Ausdruck dieses Verhältnisses dringt im Beginn des 16. Jahrhunderts die Renaissance von Italien her ein, und im Bunde mit der Reformation vollzieht sie auch in der Schweiz die völlige Umgestaltung der Existenz. Wenn aber in Italien stolze Paläste mit Säulenhöfen und Loggien, mit Wandgemälden, Prachtdecken und Marmorkaminen sich erhoben, so gestaltete sich in der Schweiz das wohnliche

Bürgerhaus minder prunkvoll aber anheimelnder, mit Erkern und Thürmen nach außen, mit zierlich getäfelten Wänden, gemalten Oefen und gemalten Fenstern im Innern. Eigenthümlich genug sind es vor allem diese Spender des Lichtes und der Wärme, auf welchen in erster Linie der farbige Eindruck jener schmucken Bürgerstuben des 16. Jahrhunderts beruht. An beiden hat die Malerei und die Spruchweisheit der Zeit sich nach Herzenslust gehen lassen und beredte Zeugnisse für Alles, was ihr im Sinne lag, gegeben. Und dabei ist es belehrend zu sehen, wie durch die Natur des Materials die Oefen zu einem mehr und mehr oligochromen Style kommen, in welchem ein sanftes Blau mit seinen benachbarten Tönen auf milchweißem Grunde einen weichen Farbenakkord ergiebt, während die Fenster möglichst polychromatisch behandelt in den brillantesten Farben förmlich schwelgen, wobei das leuchtende Rubinroth die Dominante bildet. Fügt man dazu die dunkelbraunen getäfelten Wände und die geschnitzten Decken und etwa noch die bunten Fliesen des Fußbodens, so hat man einen Gesammteindruck von unvergleichlicher Farbenpoesie.

Die Sonne einer neuen Zeit scheint jetzt auch durch die Glasgemälde der Fenster, die in Rathhäusern, Zunftstuben und Schützensälen, ja selbst in den bürgerlichen Wohnhäusern mehr und mehr zur Verwendung kommen. Schon seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts hatte dieser Brauch begonnen, und ein Rechtsbuch jener Zeit, der Vermehrte Sachsenspiegel, enthält eine Bestimmung, kraft welcher die gemalten Scheiben als bewegliche Habe zum Unterschiede von den als unbewegliche aufgefaßten gewöhnlichen Fenstern bezeichnet werden:[1]) „Fensterrahmen und Ploster (Fenster von Haut) zu Stuben gehören zu dem Hause, es sei denn, daß ein Mann besondere Glasfenster hätte, die mit Bildwerk oder mit andern Dingen gemalt wären zu einer sonderlichen Wollust, die gehören nicht zu dem Hause, sie würden dann bei dem Kaufe ausbedungen.“ Für solche profane Scheiben wurde als beliebtester Gegenstand das Wappen des Besitzers mit allerlei schmückendem Beiwerk gewählt,

[1]) Wackernagel a. a. O. S. 81 und Anm. II. 83.

und mit der Stiftung solcher Wappenfenster drängte sich die Eitelkeit selbst in die Kirchen hinein, wie denn das Münster von Bern noch jetzt sowohl im Chor als im Schiff zahlreiche Beispiele von Wappenscheiben bietet. Daß diese Profanation schon im 15. Jahrhundert aufzutreten begann, erfahren wir aus dem Erlaß eines französischen Bischofs vom Jahre 1455, welcher eine Rechtsverwahrung gegen die Edelleute und Kaufherren einlegt, die aus Hochmuth ihre Wappen in die Fenster der Kirchen und Kapellen stifteten und daraus ein Eigenthumsrecht auf die Fenster und den anstoßenden Theil der Kirchen herleiten zu dürfen meinten.[1]) Ein bemerkenswerther Gegensatz gegen den Geist der früheren Zeit, wo wie in der Kirche zu Königsfelden die stolzesten Fürsten sich damit begnügten, in kleinem Maßstabe ihre Gestalten im Gebete knieend am Fuße der von ihnen gestifteten Fenster angebracht zu sehen.

In der Schweiz besonders erwacht um diese Zeit eine Lust an farbigem Schmuck der Fenster, der für die Glasmalerei eine Epoche des lebhaftesten Betriebes und der glänzendsten Blüthe herbeiführt. Nach den siegreich beendeten Burgunderkriegen drang überhaupt der Sinn für Verfeinerung des Lebens, für eine behagliche und selbst prächtige Gestaltung der äußeren Existenz in das Land, und wir haben oben gehört, in welchem Zustande des Luxus Aeneas Silvius die Stadt Basel schon in den früheren Zeiten des 15. Jahrhunderts fand. Und wenn damals von dem vornehmen Italiener Glas*fenster* als Gegenstand besonderer Auszeichnung in den Bürgerhäusern angemerkt wurden, so dürfen wir jetzt Glas*gemälde* als eines der hervorragendsten Zeugnisse der gesteigerten Prachtliebe in der Schweiz hervorheben. Alle Welt wollte solche wenigstens in den Sälen und Wohnzimmern besitzen. Es kam immer mehr in Aufnahme sich gemalte Scheiben gegenseitig zu verehren, und nicht bloß Stadtbehörden, Regierungen, Bischöfe und Klöster schenkten einander bei verschiedenen Anlässen solche Kunstwerke zur Verschönerung ihrer

---

[1]) Der Bischof von Treguier in der Bretagne, vergl. Martene u. Durand. Thesaur. anecdot. IV. 1156. Statuta synodalia Johannis episc. Trescorensis edita a. 1455 art. 6. vgl. Wackernagel a. a. O. S. 83.

Rathssäle, Kreuzgänge und Kirchen, sondern auch Privatleute wetteiferten, einander durch gemalte Scheiben ein freundnachbarliches Andenken zu stiften. So allgemein verbreitet war diese Sitte damals, daß nicht allein die Häuser patrizischer Geschlechter und wohlhabender Bürger in den Städten, sondern selbst ländliche Wohnungen und Bauernhäuser zahlreich mit gemalten Fenstern geschmückt waren, und daß man jetzt noch als sprüchwörtliche Bezeichnung der Abneigung gegen Jemand die Redensart hört: „Dem werd' ich keine Scheibe setzen." Aber auch die Behörden wurden bei Neubauten häufig von Privatleuten angegangen, ihnen eine gemalte Scheibe zu verehren, und mit der Zeit mehrten sich solche Anliegen in so bedenklicher Weise, daß auf der Tagsatzung des Jahres 1628 der Beschluß gefaßt wurde, keine Fenster mehr verabfolgen zu lassen als in die Raths-, Schützen- und offenen Gesellschaftshäuser und dafür nicht mehr als 6 fl. zu geben.[1]) Dagegen werden im Jahre 1556 dem Wirth zum rothen Schwert, Jakob Bluntschli in Zürich, in seinen neuerbauten Saal gemalte Scheiben bewilligt, „dieweil er gar ein guter Ehrenmann ist, der männiglichem dessen er eine kleine Kundschaft hat viel Ehr und Guts erzeigt, und ihm der Kosten zu groß würde, wenn er von Ort zu Ort reiten müßte"[2]) (um sein Begehren bei den einzelnen Regierungen anzubringen). So sind die zahlreichen Glasgemälde dieser Zeit ein schönes Zeugniß des gemeinnützigen Geistes und der bundesfreundlichen Gesinnung, welche in der Eidgenossenschaft lebendig waren.

Unter solchen Auspizien mußte wohl die Glasmalerei in der Schweiz als allbeliebte und gepflegte Kunst sich zu höchstem Glanze

---

[1]) Wackernagel a. a. O. S. 89.

[2]) Balthasar's Helvetia Bd. III. S. 615. Ebenso bittet 1555 Sebastian Krämer von Schwyz für seine „neue köstliche Herberg und Wirthshaus" um die eidgenössischen Ehrenwappen und Fenster. Ebenda S. 418. — Ferner 1557 Jacob Bachmann von Zug um dasselbe für sein hübsches, großes steinernes Haus, das er zu einer Wirthschaft gebaut habe. Ebenda Bd. V. S. 251. — Für das Rathhaus zu Altstetten werden 1556 Fenster mit den eidgenössischen Ehrenwappen erbeten. Ebenda Bd. III. S. 588. — Für das neue Schützenhaus in Schwyz, „darin eine Stube von sechszehn Fenstern sein werde", 1557 desgleichen. Ebenda Bd. IV. S. 5.

entfalten; aber ihrer neuen Stellung zum Leben und ihrer veränderten Bestimmung entsprechend erfuhr sie eine völlige Umwandlung nach Inhalt und Form, nach Composition und Technik. Da ihre Aufgabe in der Schweiz nicht mehr dahin geht, große Kirchenfenster zu füllen, sondern die kleineren Fenster in Kreuzgängen oder Profangebäuden zu schmücken, so kann sie den großen Teppichstyl, welchen die malerischen Tendenzen des 15. Jahrhunderts schon bedeutend modifizirt hatten, jetzt noch viel weniger gebrauchen. Sie wird deßhalb, um es mit einem Wort zu sagen, Kabinetsmalerei, und ihre Werke verhalten sich zu den kirchlichen Glasgemälden des 14. Jahrhunderts etwa wie miniaturartig ausgeführte Genrebilder zu breit behandelten Freskogemälden. Deshalb begnügte man sich sogar die Fenster der Privathäuser nicht einmal gänzlich mit Glasgemälden zu füllen, sondern in den mit kleinen runden Scheiben versehenen Fenstern jedesmal nur eine gemalte Scheibe und zwar oben in der Mitte anzubringen. So verband man die praktische Forderung an möglichst helle Räume mit der Freude an buntfarbigem Schmuck. Wollte man aber doch in größere Kirchenfenster dergleichen Scheiben stiften, so erhielt jedes Fenster eine entsprechende Anzahl solcher Einzelbilder.

Der Inhalt dieser Glasgemälde ist nun nicht minder bezeichnend für den veränderten Geist der Zeit und das Uebergewicht, welches das profane Element über das kirchliche errungen hat, denn die Mitte der Glasscheibe, die etwa den Umfang unserer heutigen Fensterscheiben nach ihrem Durchschnittsmaß einhält, nimmt das Wappen des Stifters ein, sei dies nun eine Stadt oder ein Kloster, eine weltliche Regierung oder ein Bischof, ein einzelner Privatmann oder ein Ehepaar. Diese Wappen werden nicht blos mit allem heraldischen Beiwerk, mit Helmzier und Kleinod auf's Sauberste ausgeführt, sondern man gibt ihnen auch Schildhalter bei, Herolde und Bannerträger oder die kirchlichen Schutzpatrone der Städte und Klöster, bei geistlichen Stiftern auch wohl Engel als Wappenhalter. Bei den Wappen von Eheleuten sieht man auf der einen Seite den Mann in der reichen ritterlichen Tracht der Zeit, auf der andern ihm entgegenschreitend seine Hausfrau, in kunstreich ge-

arbeitetem Pokale den Willkomm credenzend. Aber auch bei diesen weltlich und malerisch gesinnten Scheiben hat sich ein Nachklang der alten architektonischen Anordnung erhalten, denn eine prächtige Renaissancearchitektur von Säulen oder Pfeilern mit Bogen umrahmt das Hauptbild, wie ehemals die Heiligengestalten in gothische Arkaden gestellt wurden. Allem Anscheine nach ist kein geringerer als Hans Holbein, der bekanntlich seit 1516 in Basel und zeitweise auch in Luzern thätig war, der Erste, welcher die Renaissanceformen in die Glasmalerei der Schweiz eingeführt hat. Denn seine auf dem Museum zu Basel befindlichen meisterhaften Federzeichnungen der Passion, die augenscheinlich Entwürfe zu Glasgemälden bilden, haben bereits Einfassungen im Renaissancestyl. Wie rasch derselbe dann in der Schweiz in Aufnahme kam, beweisen zwei Doppelscheiben mit Heiligenfiguren vom Jahre 1521, bei Herrn Dr. Horner in Zürich, woselbst eine andere Scheibe vom Jahre 1492 noch spätgothische Einfassung zeigt. Diese Architekturformen erhielten dann oftmals durch vorgesetzte Karyatiden und Atlanten, durch Genien und Putten mit Fruchtschnüren oder Laubkränzen einen eben so heiteren als für die Entfaltung malerischer Wirkung geeigneten Schmuck. Außerdem aber wurden die übrig bleibenden Ecken oberhalb der Bögen und der predellenartige Fuß der Scheibe mit allerlei kleinern Bildern ausgefüllt, in welchen Gegenstände der biblischen Geschichte oder der Legende, der antiken Mythologie oder Historie, vaterländische Heldenthaten, Jagdstücke und Kampfscenen, endlich sogar landschaftliche Prospekte mit einander abwechseln. Während also die kirchliche Epoche der Glasmalerei ausschließlich religiöse Gegenstände pflegte und die Figur des Stifters nur als demüthigen Beter in winzigem Maßstab am Fuße des Fensters anzubringen gestattete, steht jetzt bei der weltlich gewordenen Kunst das Individuum mit seinem Wappen und allem Zubehör seiner Standesabzeichen beherrschend im Mittelpunkte des Glasbildes und flicht sich die schönsten Blätter aus biblischer und weltlicher Geschichte, aus Sage und Wirklichkeit zu einem farbenreichen Kranz für die eigene Verherrlichung zusammen. Daß endlich Name und Titel der Stifter sammt erbaulichen Versen oder Bibel-

sprüchen in besondern oft von Engeln oder Genien gehaltenen Feldern noch hinzukommen, versteht sich bei der ganzen Geistesrichtung der Zeit von selbst. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts, wo die gelehrte Bildung ihre Eingebungen immer mehr an die Stelle der religiösen Anschauungen setzte, tritt auch in den gemalten Scheiben die Allegorie in ihre Rechte, und statt der Wappenhalter oder der kirchlichen Schutzpatrone machen sich in antikisirenden Gewändern allerlei Tugenden und sonstige löbliche Eigenschaften breit.

Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts besitzt die Stadt Basel wohl den wichtigsten Cyclus derartiger Glasgemälde, in denen ich mehrmals die Erfindungen eines Hans Holbein, Urs Graf und Niklas Manuel zu unterscheiden glaube.[1]) Diese Glasgemälde, die demnach für die Kunstgeschichte einen besonderen Werth behaupten, befinden sich im Saale des großen Raths und sind offenbar für diese Stelle von Anfang an bestimmt gewesen. Sämmtlich gleichzeitig, mit Ausnahme einer einzigen, späteren, tragen sie die Jahreszahlen 1519 und 1520, gehören also zu der gesammten reichen Ausstattung, welche damals das eben erneuerte Rathhaus empfing. Es war im Frühjahr 1521, als der große Rath zum ersten Mal in diesem neuen Saale seine Sitzungen hielt, und zu gleicher Zeit wurde mit Hans Holbein der Contrakt zur Ausmalung des Saales abgeschlossen. Sämmtliche Scheiben haben die damals für solche Werke aufgekommene Form. Den Mittelpunkt nimmt das Wappen ein, in der Regel gehalten von zwei Reisigen — bei geistlichen Stiftern treten die Schutzpatrone an ihre Stelle —; eine architektonische Einfassung, in reichen Renaissance-Formen, ein Bogen auf Pfeilern, vor welche Säulen oder Atlanten treten, unten durch einen Fries mit Arabesken oder figürlichen Reliefs geschlossen, das sind die Elemente dieser Compositionen. Die Einfassung ist, wie man sieht, eine freie Nachbildung der in Italien seit dem 15. Jahrhundert an Wandgräbern, Altären und ähnlichen Werken üblichen Form, welche zuerst auf die Composition der Glas-

[1]) Vgl. meinen Bericht im I. Bd. der Jahrb. für Kunstwissensch.

scheiben angewendet zu haben aller Wahrscheinlichkeit nach Hans Holbeins Verdienst ist.

Der Cyclus im Großrathssaal besteht aus fünfzehn Scheiben. Die erste von 1520 zeigt das doppelte Wappen von Appenzell, von zwei flotten Landsknechten gehalten, gekrönt vom Reichsadler. Im Hintergrund ist eine zierliche Landschaft ausgeführt, in welcher man eine Burg erblickt. Die architektonische Einfassung zeigt an den Seiten Pilaster mit grüner Laubfüllung, unten einen Fries mit Kämpfern, grau in grau auf schraffirtem Grund, oben im Bogen, ebenso in den Zwickeln bewegte Kampfscenen. Die Zeichnung ist wohl mit Sicherheit auf Urs Graf zurückzuführen. Die Farben dieser Scheibe, tief, leuchtend und gesättigt, bestehen aus weiß, gelb, schwarz, grün und blau. Dagegen ist das Roth vermieden. — 2. Scheibe von 1519 mit dem Doppelwappen von Schaffhausen unter dem Reichsadler, gehalten von den Wappenthieren dieses Standes, zwei Böcken, die aber ritterlich den Dolch an der Seite tragen. Die Einfassung ist hier von besonders prächtiger Renaissance, oben durch reiche Arabesken mit Putten geschmückt, unten mit einem geistreich erfundenen Fries: Bauern, welche den räuberischen Fuchs verfolgen. Die Composition desselben weicht zwar von der bekannten Holbein'schen Fuchsjagd, die als Büchertitel vorkommt, ab, ist aber wohl kaum einem Anderen zuzuschreiben. Die Scheibe ist nach Composition und Ausführung eine der schönsten der ganzen Reihenfolge. — 3. Scheibe mit dem Berner Wappen unter dem Reichsadler, gehalten von zwei Bären. Die Einfassung zeigt eine zierliche Frührenaissance mit kandelaberartigen Säulen, schließt aber in einem Spitzbogen mit Arabesken. Der Entwurf rührt also von einem Künstler, der noch zwischen neuer und alter Zeit schwankt, wahrscheinlich von Niklas Manuel. An den Kandelabern klettern Bären herauf; unten sieht man einen Kampf zwischen Bären und Hunden auf schraffirtem Grunde. — 4. Scheibe mit dem Doppelwappen von Luzern, gehalten von einem nackten behaarten Mann und einem Affen. Die Einfassung ist von der reichsten Renaissance mit prächtigen Säulen, oben elegante Arabesken mit Putten, unten ein Fries. Die Zeichnung dieser

vorzüglichen Scheibe scheint auf Holbeins Hand zu deuten.[1]) — 5. Scheibe von Zürich, das Wappen von zwei Löwen gehalten, hier wie überall Reichsadler und Krone. An den Seiten Renaissancesäulen, oben Arabesken, unten ein Fries mit spielenden Kindern. — 6. Scheibe von Uri, gehalten von zwei Landsknechten, die in das gewaltige Horn von Uri stoßen; prächtige flotte Zeichnung. Reichste Arabeskeneinfassung; der untere Fries gleichfalls Arabesken mit nackten Männern. Im Bogen zwei Medaillons: links Simson dem Löwen den Rachen aufreißend; rechts ein nackter Mann, der einen andern, am Boden liegenden, aufzurichten scheint. Die Zeichnung dieser Scheibe fand ich, übereinstimmend mit Herrn His, Holbeins würdig. — 7. Scheibe von Schwyz, das Wappen ganz roth, ohne das Kreuz; dagegen haben die beiden Krieger, welche dasselbe halten, rothe Schärpen mit weißen Kreuzen. An den Seiten sind kandelaberartige Säulen wie bei Nr. 3. Oben Fruchtgewinde mit nackten Kindern, unten ein Fries mit Arabesken. Bezeichnet 1519. — 8. Wappen von Unterwalden, gehalten von zwei prachtvollen goldenen Greifen. Unten Arabesken, oben zwei zitherspielende Engel in Fruchtgewinden. Wohl von H. Holbein. — 9. Wappen von Zug, gehalten von Geharnischten, welche Fahnen tragen. Arabesken oben und unten. — 10. Scheibe von 1519, Wappen von Glarus, gehalten von zwei plump gezeichneten, aber reich gekleideten Engeln. Oben und unten Arabesken, die oberen mit Figuren vermischt. — 11. Scheibe von Basel, statt des Doppelwappens ist hier nur ein Wappen, ohne Reichsadler und Krone. Daneben als Patrone die heil. Jungfrau mit dem Kinde und Heinrich II mit dem Modell des Münsters, schwach in der Zeichnung. Der Entwurf rührt offenbar von derselben Hand wie Nr. 3. Die Einfassung wird von denselben Kandelabersäulchen mit Spitzbögen wie dort gebildet. Unten ein kleiner schmaler Arabeskenfries. — 12. Wappen von Freiburg, gehalten von zwei Mohren in Landsknechtstracht. Unten Arabeskenfries,

[1]) Herr His-Heusler theilt mir mit, daß der Entwurf zu dieser Scheibe von Holbein sich in der Basler Sammlung befindet.

oben prachtvolle Kampfscene von Landsknechten. — 13. Scheibe von Solothurn, bezeichnet 1550. Zwei Geharnischte mit Fahnen halten das Wappen. Dies ist das einzige später hinzugefügte Bild; die weit geringere Zeichnung, die flauere Farbenwirkung (z. B. violett an der Basis der Pilaster) unterscheiden sie zu ihren Ungunsten von allen übrigen, die sich durch schwungvolle Erfindung, markige Zeichnung und harmonisch leuchtende Farbenpracht auszeichnen. Doch ist der Hintergrund durch eine hübsch behandelte Landschaft ausgefüllt. An der Einfassung sieht man oben eine Tanzscene, und zwar ein Fragment aus Holbeins Bauerntanzfresco; unten statt des Ornaments der nüchterne Namensschild. — 14. Drei verbundene Wappen für die Abtei S. Gallen, Hund (Grafschaft Toggenburg), Steinbock (Landschaft Rheinthal) und Bär (Stadt St. Gallen). Dabei ein heil. Bischof mit einem Weinfäßchen (S. Urban von Langres?) und der heil. Gallus. Oben Arabesken mit zwei Medaillons, welche einerseits Kain und Abel, andrerseits das Opfer Isaaks enthalten. Ueber den Wappen die bischöfliche Mitra. — 15. Doppelwappen von Appenzell mit steigenden Bären, gehalten von einem Manne und einem Bären, beide mit reichen Federhüten geschmückt. Unten ein hübscher Fries mit kleinen Bären, oben Kampfscene von nackten Männern. Die Zeichnung scheint von Urs Graf.

Ueber die Entstehung dieser Werke verdanke ich Herrn Eduard His-Heusler folgende Notiz, die er in den Rathsrechnungen des Jahres 1520 gefunden hat.

„Item xii ß. meister Anthony glaser geben so er allerley in der Statt gemacht hat.

„Item demselben meister anthonen geben lxxv ß. für xv new schilt in die venster der nuwen stuben vff dem Richthuß nemlich von yedem venster jjjj gld."

Wir lernen also einen neuen Schweizer Glasmaler in Meister Anthoni von Basel kennen. Nach gefälliger Mittheilung des Herrn His wurde er 1505 in die Zunft aufgenommen. Von den durch ihn ausgeführten fünfzehn Scheiben sind alle bis auf die eine von Solothurn, welche wahrscheinlich zerstört und durch die neue ersetzt

wurde, erhalten. Mit dem in obiger Notiz angeführten Preise der einzelnen Scheiben möge man die Preisangaben für ähnliche Arbeiten vergleichen, welche David Schönherr im Archiv für Geschichte Tyrols, II. Jahrg. Heft 4. bei Anlaß der dortigen Maler Paul Dax und Thomas Neidhart beigebracht hat.

Sodann verdanke ich Herrn His-Heusler noch die Notiz, daß im Giebelfenster der Kirche S. Theodor ein Glasgemälde angebracht ist, welches unzweifelhaft auf Holbein zurückweist. Es zeigt die Maria im Strahlenkranz nach der herrlichen Handzeichnung des Meisters im Basler Museum (Catal. Nr. 65), aber ohne die Umgebung, d. h. ohne die Nische mit den flammenden Strahlen und mit Fortlassung des knieenden Ritters. Auch steht sie hier nicht auf einem Sockel, sondern auf der Mondsichel, und ihre Füße, auf der Zeichnung ganz sichtbar, werden durch das länger herabfallende Gewand bedeckt. Oben wird das Bild in ungeschickter Weise durch einen nachgeahmten Steinbogen abgegränzt, darunter schwerfällige Wolken. Die Ausführung bleibt freilich weit hinter dem Original zurück. Auf dem Sockel sieht man das Wappen der Gesellschaft „zum Hären."

Nachdem so große Meister wie Holbein vorangegangen waren und für die Glasscheiben eine neue künstlerische Form erfunden hatten, wurden nun im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts mit stets gesteigerter Lust öffentliche und Privatgebäude mit den glänzenden Werken dieser Kunst geschmückt. Unter den vielfachen Kulturbeziehungen, welche sich in diesen Glasgemälden spiegeln, nehmen die Anspielungen auf die Reformation in erster Linie das Interesse in Anspruch. Auf einer Scheibe, welche Hans Jakob Kilchsperger im Jahre 1556 stiftete,[1]) werfen zwei phantastische Teufel in gestreiften Pluderhosen und vorgebundener Schürze einen Papst und andere Mitglieder der hohen Clerisei ohne Weiteres in einen Mühlentrichter, und unten aus dem Mühlenkasten sieht man Schlangen, Drachen und allerlei Gewürm hervor kommen. Zwei

[1]) Eine Abbildung dieser Scheibe besitzt die Sammlung der Ant. Gesellsch. in Zürich.

andere Teufel stehen dabei und scheinen sich an diesen schönen Resultaten zu ergötzen, während neben ihnen ein mit Prälaten angefülltes Faß ähnlicher Verarbeitung harrt. Oben liest man den schmeichelhaften Spruch: „Wies Korn ist, also wirts Mäl." Wer denkt dabei nicht an die satyrischen Darstellungen auf das Papstthum, mit welchen Niclas Manuel von Bern die Kunst als Verfechterin der Reformation in die Schranken treten ließ? [1]) Gegen solche Invectiven blieb aber von der anderen Seite die Antwort nicht aus. Auf einem Glasgemälde aus dem Kreuzgange des Klosters Rathhausen sieht man eine figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes, bei welcher in beliebter Weise die Teufel den armen Seelen mit allen erdenklichen Martern hart zusetzen. Ein Teufel reißt einen eben Auferstandenen bei den Haaren aus dem Grabe hervor und schwingt über ihm die Geißel; ein Anderer schleift einen Unglücklichen an den Beinen über den Boden; ein höllisches Ungethüm mit Bocksfüßen, hängenden Weiberbrüsten und Schweinskopf treibt eine Frauengestalt, um deren Hals ein Strick befestigt ist, mit Schlägen vor sich her; andere Auferstehende steigen mit den Attributen ihres sündlichen Lebens, mit Karten und gefülltem Pokal aus dem Grabe hervor, und ein Dämon mit Fledermausflügeln macht zu alledem auf einer Trommel eine infernalische Musik. Aber inmitten des weitgeöffneten Höllenrachens sieht man zwischen andern Unglücklichen Luther und Zwingli, die ein hundsköpfiger Teufel mit den Köpfen zusammen zu stoßen sucht. Ohne es zu wollen hat der fromme Maler dieses Bildes den Reformatoren ein Compliment gemacht, da sie unbekümmert um den Höllenspektakel ruhig über der aufgeschlagenen Bibel in ihrem Disput fortfahren. Dies Bild trägt die Inschrift „Christus richtt hir gar eben merk, Vergilt jedem nach sinem Werk", und als Stifter desselben nennt sich „die löblich Statt Lucern anno 1598."

Der reiche Inhalt, der sich auf so kleinen Raum zusammendrängte, bot nun Gelegenheit alle Künste der auf's Höchste entwickelten Glasmalertechnik zu entfalten. Die bunte Pracht der

[1]) Vergl. Dr. C. Grüneisen, Niclaus Manuel. Stuttgart 1837.

Wappen mit ihren Zierrathen, das luxuriöse Kostüm der weltlichen und der heiligen Gestalten mit Sammt und Seide, mit Damastgeweben, Stickereien und Pelzwerk, mit funkelnden Waffen und Geschmeiden, die umgebende Architektur mit ihrer Nachahmung vielfarbigen Marmors, mit goldenen Arabesken auf weißem Grunde, endlich die zart abgetönten landschaftlichen Hintergründe, das Alles wurde von der Glasmalerei mit unübertroffener Virtuosität ausgeführt. Durch die auf's Höchste vervollkommnete Technik des Ausschleifens der Ueberfanggläser und des Aufmalens und Einbrennens der verschiedensten Schmelzfarben wurde es möglich gemacht, jede Abstufung des Colorits vom Kräftigsten bis ins Zarteste in solcher Vollendung herzustellen, daß diese Art der Glasmalerei in den höchsten Effekten mit der Oelmalerei nicht allein zu wetteifern, sondern durch die feurige Glut ihrer durchscheinenden Farben sie zu überbieten vermochte. Wo diese rein malerische Behandlung des Glasbildes in großen Dimensionen und bei monumentalen Aufgaben sich geltend macht, wie in manchen französischen und niederländischen Kirchenfenstern des 16. Jahrhunderts, da ist eine Dissonanz nicht zu vermeiden. Wo sie dagegen, mit Verzichtleistung auf die großen kirchlichen Aufgaben sich in kleineren Rahmen schmiegt, mit ihren zierlichen Gebilden als heiterer Schmuck des Lebens sich dicht an den Beschauer drängt und als Einzelwerk liebevollster Miniaturausführung den Blick zu fesseln sucht, da ist diese rein malerische Behandlung in ihrem vollen Rechte. Daß die Glasmalerei der Schweiz diese Grenzen so richtig erkannt und so scharf eingehalten hat, verleiht den Werken ihrer Schlußepoche ihren hohen Werth und ihre hervorragende Bedeutung für die Kunstgeschichte. Und noch etwas Anderes zeichnet diese späten schweizer Glasgemälde aus: die tiefgewurzelte Liebe zum Vaterlande, das inmitten mächtiger Staaten in Jahrhunderte langen Kämpfen sich die Freiheit errungen hatte, führt einerseits zur Darstellung der Heldenthaten der Vorfahren, also zu einer Geschichtsmalerei, die ihren Stoff aus dem nationalen Bewußtsein schöpft; andererseits zur treuen Schilderung von Städteprospekten und landschaftlichen

Scenerien der Heimat, also zu einem eigenthümlichen Zweig der Landschaftsmalerei, die gerade im 16. Jahrhundert sowohl in Italien wie in den Niederlanden zum Rang einer selbständigen Kunstgattung sich aufschwang.

Mit dieser Vielseitigkeit des Inhaltes und der Meisterschaft in der technischen Ausführung ergab sich als nothwendige Folge, daß der Glasmaler noch häufiger als früher zum bloß ausführenden Künstler wurde, der seine „Visirungen" von geschickten Malern und Zeichnern empfing. In einzelnen Fällen wie im Kreuzgange zu Wettingen ist der Maler als Schöpfer der Entwürfe neben dem Glasmaler besonders namhaft gemacht. In einer Sammlung von Handzeichnungen im Besitz der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich sieht man eine große Anzahl von Entwürfen zu Glasgemälden, bei welchen häufig die Art der Verbleiung und die Vertheilung der Farben genau bezeichnet ist. Wie wir oben schon Holbein mit Entwürfen für Glasgemälde begegnet sind, so finden wir hier Hans Asper und Christoph Maurer von Zürich, Tobias Stimmer von Schaffhausen, Dietrich Meyer, Michel Müller und Gottfried Stadler von Zürich, Hans Caspar Lang von Freiburg im Uechtlande und andere mit Namen oder Monogramm vertreten. Die Sammlung enthält mancherlei Material für die Geschichte der schweizer Maler aus der zweiten Hälfte des 16. und dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Neben unbedeutenderen Blättern kommen manche vortreffliche vor, geistreich entworfen und mit freier Meisterschaft ausgeführt. Die früheren Arbeiten sind in der Regel nach Art des Kupferstiches mit der Feder schraffirt, die späteren zeigen flüchtigere Behandlung, bei welcher die Schattirung durch den Pinsel mit Tusche leicht angedeutet ist. Zu den älteren gehört eine treffliche Federzeichnung vom Jahr 1556, den „Schwartzwald vnder der Grafschafft Howenstein" darstellend: Kohlenmeiler und Holzschläger beleben den dichten Tannengrund; ein Armbrustschütz zielt auf ein Eichkätzchen; zwei Gewaffnete stehen dabei. Mehrere Blätter tragen das Monogramm D. M., so eins vom Jahre 1574 mit Kains und Abels Opfer und dem Brudermord. Da der bekannte

geschätzte Maler und Radirer Dietrich Meyer, dem sonst dies Monogramm zukommt, 1572 geboren wurde, so ist hier an einen anderen, etwas älteren Künstler zu denken. Eine äußerst lebendige Jagdscene trägt die Bezeichnung Michel Müller 1564. Ein ganz treffliches Blatt aus demselben Jahre schildert in ergötzlicher Weise den Raub der Helena, die von ihren Entführern ganz nackt auf ein Pferd gesetzt wird, während hinter ihr ein Kampf sich entspinnt. Mehrere vorzügliche Blätter, mit dem Monogramm HL bezeichnet, gehören dem Maler Hans Caspar Lang von Freiburg an. Eins derselben vom Jahre 1592 enthält in zehn architektonisch verbundenen Medaillons geistreiche Darstellungen aus dem alten Testament in kecker Federzeichnung: ein anderes vom Jahre 1595 zeigt vier Friescompositionen, die das Meßopfer, die Jakobsleiter, die Geschichte des verlorenen Sohnes und das jüngste Gericht ebenso lebendig schildern. Drei folgende Blätter sind mit Tusche und Pinsel in Effekt gesetzt und gehören ebenfalls zu den geistreichsten Compositionen der Sammlung. Auf dem einen, vom Jahr 1595, werden ritterliche Jünglinge, die zu Pferde daher gezogen kommen, von halbnackten üppigen Weibern nach einem Hügel gelockt, wo unter einer Linde Zechende und Liebende sich gütlich thun, und der kleine Gott mit dem Pfeil genugsam andeutet, worauf das hinaus zielt. Grammatica und Mathesis, die auf beiden Seiten die Einfassung bilden, scheinen schmählich vergessen zu werden. Ein Seitenstück dazu bildet ein Blatt von demselben Jahr, wo die jugendlichen Reiter von den am Wege sitzenden Musen bei „Biblia, Aristoteles, Cicero" zurückgehalten werden sollen, während ein lustiger Musikant sich bemüht, sie eine Treppe hinaufzulocken, wo Amor bei seiner Mutter steht, die einen Pokal lockend bereit hält. Die Treppe führt zu einem Palaste, wo man in offener Säulenhalle ein Gelage sieht, bei welchem ein Gaukler durch seine gymnastischen Leistungen sich bemerklich macht. An den Seiten stehen Labor und Ars. Das letzte Blatt vom Jahr 1614 enthält in reicher Landschaft eine lebendige Darstellung, wie die Apostel in alle Welt ziehen um das Evangelium zu verkünden; darüber die

Geschichte vom barmherzigen Samariter[1]). Von anderer nicht minder geistreicher Hand ist eine Zeichnung, welche uns einen Blick in das Comptoir eines schweizer Kaufherrn des 16. Jahrhunderts thun läßt. Am Pulte sitzen zwei Comptoiristen in vollem Kostüm, mit den Baretten auf dem Haupte, eifrig schreibend. Der Kaufherr, eine ansehnliche Gestalt in weiten Pluderhosen, steifem Halskragen und langem Bart, übergiebt einem eintretenden Boten einen Brief. Die Decke des Gemachs ruht auf toskanischen Säulen; kleine Butzenscheiben füllen die Fenster bis auf das obere Mittelfeld, in welchem bei jedem Fenster die Andeutung einer größeren gemalten Scheibe nicht vergessen ist. So nothwendig gehörte dergleichen damals zur Ausstattung eines Gemaches.

Durch diese Trennung des entwerfenden und des ausführenden Künstlers, durch diese Theilung der Arbeit konnte es freilich nicht fehlen, daß die Intentionen des Urhebers manchmal nicht in voller Schärfe und Freiheit zu Tage traten, und daß eine handwerkliche Behandlung sich gelegentlich vordrängte; dennoch ist es gerade unter diesen Verhältnissen bewundernswürdig, welcher Geschmack und welche Feinheit gleichwohl in der Mehrzahl solcher Werke herrschen. Es ist dies einer der glänzendsten Beweise für die segensreichen Wirkungen, welche die unmittelbare Verbindung von Kunst und Handwerk stets mit sich bringt. Daß übrigens die schweizer Glasmaler im 16. Jahrhundert auch auswärts in hohen Ehren standen, geht aus manchen Zeugnissen hervor. In Johann Fischart's „Aller Practick Großmutter" heißt es, wo die Eigenschaften verschiedener Länder aufgezählt werden:[2]) „gemalt Fenster und Glaßmaler im Schweitzerland." Manche vorzügliche schweizer Glasmaler fanden im Auslande Beschäftigung wie die beiden Züricher Künstler Jobst Ammann und Jacob Sprüngli (auch Springlin genannt), die gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts in Nürnberg thätig waren. Auch kamen von auswärts Aufträge an schweizer Glasmaler, wie denn im Jahre 1562 die Kammer zu Innsbruck durch den Prä-

[1]) Hiernach sind die Notizen über unseren Künstler in Naglers Monogrammisten II. S. 129 und in dess. Verf. Künstlerlexikon zu bereichern.

[2]) In der Ausgabe von 1593, Abschnitt „von Nationen und Stätten."

laten von Muri ein Glasfenster mit dem alten und neuen österreichischen Wappen „in Zürich, da ein guetter Maler und Schmelzer sein solle," bestellen ließ.[1]) Dieser Auftrag ist um so bemerkenswerther, als wir kürzlich erfahren haben,[2]) daß gerade ein Jahr vorher der tüchtige Glasmaler Paul Dax, der in Innsbruck für den Hof beschäftigt war und selbst von außen, wie von der Stadt Ensisheim im Elsaß, Bestellungen erhielt, das Zeitliche gesegnet hatte. So wandte man sich also schon deshalb an einen erfahrenen schweizer Künstler, während man bald darauf, wie wir durch denselben Gewährsmann wissen, in Innsbruck wieder einen österreichischen Glasmaler, Thomas Neidhart von Feldkirch, beschäftigte.[3])

Fragen wir endlich nach dem stylistischen Gepräge, welches den schweizer Glasmalereien dieser Epoche eigen ist, so finden wir fast ausschließlich die Künstler wie mit dem architektonischen Beiwerk so auch mit den figürlichen Theilen im Geleise der italienischen Kunst. Und zwar herrschen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts besonders die Einwirkungen der Schule Rafael's, mit denen sich später Einflüsse der venezianischen Malerei kreuzen. So wenig wie die gleichzeitigen Niederländer und Deutschen sind auch diese schweizer Künstler von dem manierirten Wesen freizusprechen, welches diesen italienisirenden Bestrebungen auf nordischem Boden damals anhaftete; allein innerhalb dieser von der Zeitströmung einmal eingeschlagenen Richtung bewegen sich die begabteren unter den Malern der Schweiz mit einer eigenen Lebendigkeit der Phantasie und mit einer nicht gering anzuschlagenden flotten Meisterschaft der Darstellung. Und wo daneben in den zahlreichen Portraitfiguren und den Schilderungen vaterländischer Begebenheiten und zeitgenössischer Personen und Zustände die nahe Wirklichkeit sich dem künstlerischen Auge als Vorbild und Anregung bot, da erfreut oft ein eigenthümlich frischer Hauch von Unmittelbarkeit und lebensvoller Treue. Nur selten scheinen die Glasmaler zu Compositionen älterer deutscher Meister

[1]) Mone's Anzeiger Bd. VII S. 606. Vgl. Wackernagel a. a. O. S. 91.

[2]) Durch Dr. D. Schönherr im Archiv für Geschichte u. Alterthumskunde Tirols, II. Jahrg. 4. Heft. S. 345 ff.

[3]) Ebenda S. 355.

gegriffen zu haben, und es dürfte zu den Ausnahmen gehören, wenn wir in einem Glasgemälde aus dem Kreuzgang des Klosters Muri mit der Jahrzahl 1573 eine Nachbildung von Dürer's bekannter Krönung der heiligen Jungfrau antreffen.

Außer den Rathhäusern waren es besonders die Schützenhäuser, welche mit Vorliebe geschmückt und namentlich auch mit Glasgemälden ausgestattet wurden. Bei einem Neubau pflegten nicht blos Privatleute, sondern auch befreundete Städte und Regierungen eine gemalte Scheibe, zumeist mit ihrem Wappen zu stiften. Auch davon ist im Baseler Schützenhaus ein prächtiges Beispiel aufbewahrt, ja an Umfang übertrifft die Reihenfolge der dortigen Fenster weitaus die des Großrathssaales. Zwei geräumige Säle enthalten je sechszehn gemalte Scheiben; die meisten datiren aus den sechziger, manche aus den siebziger und noch etliche aus den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts. Damals ist allem Anscheine nach das Schützenhaus neu erbaut worden. Sodann kommen nachträglich noch einige aus der Mitte des 17. Jahrhunderts hinzu, vielleicht um Lücken, die durch Zerstörung entstanden sein mochten, auszufüllen. Im Wesentlichen haben wir es also wieder mit einem Cyclus des 16. Jahrhunderts zu thun, aber aus der zweiten Hälfte, ein gutes Menschenalter später als die Scheiben des Großrathssaales. Das erkennt man bald aus der Behandlung. In den Figuren macht sich eine Hinneigung zu den Manieren der italienischen Schulen bemerklich, doch nicht so stark, um den Eindruck wesentlich zu beeinträchtigen. Die Technik hat sich aber verfeinert und bereichert, die Farbenwirkung noch erhöht, die kostbarsten Farben, namentlich das Rubinroth sind nicht gespart. Die malerische Behandlung ist weicher verschmolzen, und während der Pinsel dort im Großrathssaal noch gern schraffirte, geht er hier mehr zum breiten, vertriebenen Vortrag über. Manche von diesen Scheiben gehören zum Besten, was diese Gattung der Glasmalerei hervorgebracht hat.

Nur Einzelnes möge hier angedeutet werden; eine Fülle kulturgeschichtlich interessanten Details bietet sich überall bei genauerem Eingehen. Im ersten Saale finden sich ausschließlich Scheiben, die

von Privatpersonen gestiftet sind. Sie tragen die Jahrzahlen 1564, 1566, 1567, 1575, 1580. Unter letzterer Bezeichnung kommen noch besonders schöne vor. Der zweite Saal enthält zunächst die Scheiben der „dreizehn Orte," aus denen damals die Eidgenossenschaft bestand; außerdem drei Scheiben der damaligen Baseler Schützenmeister. Die Scheiben mit den Standeswappen tragen die Jahrzahlen 1564, 1565, 1568, und zwar kommen auf das erste Jahr eine, auf das zweite sechs, auf das dritte vier Scheiben; eine andere trägt keine Bezeichnung, und die Berner Scheibe ist ein Nachzügler von 1576. Schaffhausen hat die seinige offenbar von Tobias Stimmer zeichnen lassen. Auch das Fenster von Appenzell mit den prächtigen Fahnenhaltern scheint auf die Hand dieses Künstlers zu deuten. Besonders schön ist auch das Wappen von Basel, an welchem die wappentragenden Basilisken in herrlichem Farbenglanz schillern. Das Wappen Freiburgs wird von zwei Gewappneten, Hellebarden in den Händen, gehalten. Interessant ist die Scheibe von Uri. Ihr Wappen wird genau von denselben das große Urihorn blasenden Männern gehalten, die man auf der betreffenden Scheibe des Großrathssaales sieht. Aber den Hintergrund bildet eine vortrefflich ausgeführte Landschaft, in welcher der Tellschuß dargestellt ist. In der Mitte hängt ein Medaillon, in welchem man Simson den Löwen zerreißen sieht. Ein neues Beispiel der Vorliebe, mit welcher die damalige schweizer Kunst Heldenthaten ihrer vaterländischen Geschichte mit Darstellungen aus der Bibel zu parallelisiren pflegte.

Sehr anziehend ist sodann diejenige Scheibe, welche die damaligen Bauherrn der Stadt haben setzen lassen. Sie trägt die Inschrift: „Jacob Murer der Zit Lonher. Theobald Beck der Zit Lonher. 1564." Die Abbildung führt uns mitten auf den Bauplatz; ein prächtiger Renaissancepalast mit ionischen Pilasterstellungen wird errichtet; die beiden Bauherrn, stattlich in ihren schwarzen Mänteln, beaufsichtigen die Arbeit. Man sieht Arbeiter an der Kalkgrube, bei der Winde, beim Krahnen beschäftigt; Andere schaffen in der Steinmetzenhütte. Auch hier fehlt nicht die beliebte Bezie-

hung auf das alte Testament: im Hintergrund zeigt sich der Thurmbau zu Babel.

Endlich kommen noch zwei Scheiben, welche im folgenden Jahrhundert die vereinigten Schützenmeister haben setzen lassen; die eine von 1644, die andere von 1651. Auf letzterer sind die elf Wappen der Meister als Einfassung angebracht; darüber sieht man die allegorischen Figuren der Wahrheit und Gerechtigkeit; sodann in der Mitte als Hauptstück eine treffliche Darstellung der Schlacht von S. Jakob, sehr lebendig gezeichnet und vorzüglich gemalt. Dazu die gut gemeinten Verse:

„Wer nicht mit Teutscher Redlichkeit
Das Vatterlandt liebt jederzeit,
Der hasset die so sie erworben
Und für sie Beide sind gestorben."

Es ist bemerkenswerth, wie in der Schweiz der gesunde vaterländische Sinn selbst in den Zeiten des Verfalles noch der Kunst in Stoff und Behandlung zu tüchtigen Leistungen verhalf. Die andre, um sieben Jahr frühere Scheibe, trägt den Namen desselben Schützenmeisters und hat als Hauptbild den Schwur auf dem Rütli. Sie ist jedoch geringer.

In diese spätere Zeit des 16. Jahrhunderts gehören auch die beiden prächtigen Thurneisersehen Scheiben, welche das Museum zu Basel bewahrt. Sie tragen die Jahrzahl 1579 und enthalten in bildlicher Darstellung und weitschweifigen Versen, letztere von elendester Composition, die Lebensschicksale Leonhard Thurneiser's, der, wie das Bürgerbuch von Lutz sagt, „einige Zeit Kurbrandenburgischer Leibarzt war, und in seinen Grundsätzen, Charakter, Lebensart, zum Theil auch in dem Wechsel seiner Schicksale, mehr oder weniger dem Paracelsus ähnlich und ein ebenso mystischer Feuer-Philosoph als Jener." Von der Anschauungsweise der Zeit giebt es eine gute Vorstellung, daß auf der einen Scheibe oben Papst Gregor XIII dargestellt ist, während auf beiden Seiten die sehr komisch aufgefaßten Figuren „Ulissis" und „Homerus" die Einfassung bilden (auf der andern Scheibe sind es Pompejus und Alexander). Das Bild selbst besteht dann aus einer Reihe Scenen

aus dem Leben Thurneisers. Bei seiner Geburt sitzt die Wöchnerin auf dem Stuhle, und der Kopf wird ihr gehalten, gleich daneben sind die Weiber mit dem Baden des Kindes beschäftigt, während im Hintergrunde ein Astrolog das Horoskop stellt, ein Andrer die Constellation aufschreibt. Weiterhin sieht man das Kind gefahrlos Judenkirschen essen, dann wehklagende Weiber das aus dem Fenster gefallene Kind umringen. Die andre Scheibe enthält in ähnlich naiver Anordnung Scenen aus dem Leben des Mannes.

Ebenso haben sich in mehreren Zunftstuben Basels manche gemalte Scheiben erhalten, und wenn man dazu sich die gemalten Kachelöfen vergegenwärtigt, die zwar nicht mehr in Basel, wohl aber noch mehrfach in Zürich und anderen Schweizerstädten sich erhalten haben, so gewinnt man eine lebendige Anschauung von der heiteren Farbenpracht, welche ehemals diese Räume schmückte. In der Zunft zum Himmel, bekanntlich die Baseler Malerzunft, in welcher auch Hans Holbein eingeschrieben war, und deren innere Einrichtung sich kaum wesentlich verändert hat, seit der fröhliche Meister dort mit guten Gesellen sich an manchem festlichen Zunftessen betheiligte, sieht man eine treffliche Scheibe vom J. 1554, die vom Glasmaler Balthasar und dem Maler Mattheus Han gestiftet ist. Ein gespreizt keck ausschreitender Bannerträger hält das Wappen der Zunft. Der Hintergrund ist mit einer hübschen Landschaft ausgefüllt, die Einfassung wird von etwas zahmen aber reich colorirten Renaissancepilastern gebildet. Einer Mittheilung des Herrn Ed. His-Heusler verdanke ich die Notiz, daß im Zunftbuch sich über diese Künstler folgende Bemerkung findet: „Item es hatt die Zunft ernüweret Baldasar Hann der glaser im XV^{c} vnd XXIX jar." Er starb 1578. Sodann 1534: „Item es hatt die Zunfft entpfangen Matheus Han der Maler vff Sontag nach Ulrici das do war der fünfft tag July anno XV^{c} vnd XXXIIII iar." Während Holbein's Abwesenheit, 1535, bekam er die „hintere Canzlei" zu malen, d. h. das Kreuzgewölbe mit Deckengemälden zu schmücken, wofür er mit Inbegriff einer andern Arbeit die ansehnliche Summe von 215 ℔. erhielt. Jetzt ist die Decke weiß übertüncht, doch soll sie Propheten und Sibyllen enthalten haben.

Eine Anzahl interessanter Scheiben findet sich auch in der Gärtner-Zunft. So eine treffliche Scheibe von 1606 mit den Figuren der Grammatica und Rhetorica, von den gelahrten Stadtschreibern gestiftet. Sie ist von schöner Farbenwirkung. Eine andre Scheibe von 1615 gewährt ein anziehendes Bild der heiteren Zusammenkünfte der Zünfte, die bis auf den heutigen Tag sich in manchen Städten der Schweiz erhalten haben. In der Mitte sieht man vierzehn Zunftgenossen tapfer schmausend zu Tische sitzen; oben vergnügen sie sich mit dem Ballspiel, unten ist die Darstellung der vierzehn Wappen mit beigeschriebenen Namen. Mehrere Scheiben datiren von 1697 und überraschen noch durch eine große Pracht der Färbung. Ungewöhnlich für so späte Zeit. Selbst vom Jahre 1705 ist eine Scheibe mit dreizehn gut gemalten Wappen in Medaillons, die mit Lorbeerkränzen umwunden sind, vorhanden, ein Beweis, daß die Glasmalerkunst in Basel bis zur spätesten Zeit noch gepflegt worden ist.

Weiterhin will ich noch einiger Scheiben gedenken, die sich im Besitz des Herrn Professor Vischer in Basel befinden. Die eine vom Jahr 1551 und mit dem Künstlernamen Hans Kempf bezeichnet, stellt den h. Christophorus in tüchtiger Auffassung, noch im Styl der altdeutschen Kunst mit scharf gebrochenen Gewändern dar. Eine andere daselbst vom J. 1501, gestiftet vom Abt zu Einsiedeln, eine dritte v. J. 1502 mit den Figuren eines Mohren und einer Mohrin, und eine vierte von 1521 sind in Zeichnung und Malerei vortrefflich.

Um von dem Charakter dieser Glasscheiben eine nähere Anschauung zu erhalten, genügt es die in den öffentlichen Sammlungen und in Privatbesitz noch zahlreich vorhandenen Werke einer Prüfung zu unterwerfen. Denn trotz aller Zerstörungen und Verschleppungen — (besitzt doch allein das Museum des Hôtel de Cluny zu Paris über vierzig schweizer Glasgemälde aus dieser Epoche) — ist immer noch eine Fülle dieser prächtigen Arbeiten auf Schweizerboden erhalten.

Neben dem seltenen Reichthum an alten Glasgemälden, den das prächtige Basel besitzt, habe ich hier sodann auf die drei wichtigsten Cyclen hinzuweisen, welche an solchen gemalten Scheiben

jetzt noch in der Schweiz anzutreffen sind, und die hoffentlich so viel Pietät finden, um niemals gleich so vielen früheren in's Ausland verschachert und verschleppt zu werden. Ich meine die Glasgemälde der Kreuzgänge von Wettingen, Muri und Rathhausen.

Was zunächst die Glasgemälde zu Wettingen betrifft, so sind sie die einzigen, welche noch jetzt ihren ursprünglichen Platz behauptet haben. Es sind im Ganzen [1]) noch 60 gemalte Scheiben erhalten, welche von den eidgenössischen Orten, sowie von befreundeten Klöstern und Prälaten, auch von angesehenen Privatpersonen gestiftet worden sind. Sie enthalten in einer prächtigen Renaissance-Architektur von Säulen, Atlanten und Karyatiden und von Bogen mit Genien, Masken und Fruchtschnüren das Wappen des Stifters als Hauptdarstellung. Aber über den Bogen in beiden Ecken, sowie an dem architektonisch behandelten Sockel sind historische Bildchen von miniaturhafter Feinheit angebracht und durch beigegebene Verse erläutert. Außer dem bedeutenden Aufwand an künstlerischen Mitteln, der Gediegenheit der Ausführung und der seltenen Farbenpracht, die namentlich den früheren dieser Arbeiten eigen sind, haben sie darin ihren großen Werth, daß sie uns die Entwickelung der schweizerischen Glasmalerei während eines ganzen Jahrhunderts, von 1520 bis 1623, darlegen, und daß sie umfassender als an einem andern uns erhaltenen Beispiel auf die Geschichte des eigenen Landes eingehen. Das Merkwürdigste ist aber, daß die Heldenthaten der schweizerischen Vorzeit mit biblischen Scenen so in Parallele gestellt werden, wie man es im Mittelalter mit den Vorgängen des alten und neuen Testamentes machte, so daß also das vaterländische Thema seinen höheren Reflex oder sein Vorbild in einem Vorgang der heiligen Geschichte findet.

Die geringsten an Kunstwerth sind die Fenster des südlichen Flügels. Sie sind uninteressant in den Gegenständen, nüchtern und schlecht in Zeichnung und Composition, flau und charakterlos in der Färbung. Sie tragen die Jahrzahl 1623 und sind eine

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in den Mittheil. der Ant. Gesellsch. in Zürich, Bd. XIV. Heft 5. Mit Abbildungen.

durchaus handwerkliche Arbeit. Im westlichen Flügel sieht man Werke verschiedener Zeit: theils ebenso geringe Machwerke des 18. Jahrhunderts, theils höchst werthvolle von 1520 und 1550, von lebendiger Anordnung, guter Zeichnung und herrlicher Farbenpracht. Im nördlichen Flügel, wo wir jene Reste des 13. Jahrhunderts in den oberen Maßwerken fanden, sind in den unteren Partieen Glasgemälde aus dem 16. und dem 17. Jahrhundert, ebenfalls von verschiedenem Werth. Sie enthalten einen nicht uninteressanten Beitrag zur Künstlergeschichte, da sie uns die Namen von drei Malern aufbewahrt haben.

An einer Glastafel liest man: „Johannes Heinrich von Aegeri des Gotshusz Wettingen Hoff Maller. 1623." Von diesem schweizerischen Künstler finde ich in den bekannten Künstlerverzeichnissen keine Spur. An einer andern Scheibe steht: „Georgius Rieder von Ulm der Zitt Maler des hochwirdigen Gottshus Wettingen und Paulus Müller von Zug Glasmaler. 16.." Die beiden letzten Ziffern der Jahrzahl sind zerstört, doch dürfte das erste Viertel des Jahrhunderts anzunehmen sein, da wir an allen übrigen Fenstern keine spätere Jahrzahl als 1623 finden. Nagler in seinem Künstlerlexikon führt drei Ulmer Künstler Namens Georg Rieder an; der erste „wurde 1562 mit seinem gleichnamigen Sohne wegen ungebührlichen Betragens in den Thurm gesetzt" und starb 1564. Der Sohn starb 1575; unser Georgius Rieder wird also der Enkel des Erstgenannten sein, von welchem Nagler und sein Gewährsmann Weyermann (in den Neuen Nachrichten ꝛc.) keine Arbeiten kennen, und von dem es nur heißt, daß er 1599 noch am Leben war. Er mag zeitig in's Ausland gegangen und deshalb zu Hause früh verschollen sein. Genug, daß wir ihn zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Wettingen in ansehnlicher Stellung und Thätigkeit nachgewiesen haben. Was endlich den Glasmaler Paul Müller von Zug betrifft, so führt Füßli und nach ihm Nagler blos seinen Namen nach den Tableaux de la Suisse pag. 139 auf. Aus der bescheidenen Stellung, in welcher der Glasmaler auf unserem Gemälde neben dem Maler Georg Rieder er-

scheint, darf man schließen, daß Letzterer die Entwürfe zu den Fenstern geliefert, Müller blos die technische Ausführung besorgt hat.

Was nun diese Arbeiten selbst betrifft, so zeichnen sich diejenigen, welche nach Uebereinstimmung des Styles auf G. Rieder zurückzuführen sind, durch große Kraft und Gluth der Farbenwirkung aus. Namentlich sind auch die Architekturtheile nach willkürlicher Farbenvertheilung, abwechselnd aus leuchtend rothen, blauen, violetten, saftig grünen Theilen zusammengesetzt. Die Formen der Architektur sind in einem schweren derben Barockstyl durchgeführt. Den figürlichen Scenen kann man eine lebendige Anordnung nachrühmen, die freilich durch einen Anflug theatralischen Lebens etwas einbüßt. Man erkennt an den langen Gestalten und dem Schnitt der Gesichter einen Künstler, auf welchen die Werke Paolo Veronese's vorwiegend eingewirkt haben. Die Zeichnung ist leicht, charakteristisch und mit flotten Zügen hingeschrieben. Der Fleischton ist stark bräunlich und die Lichter sind weiß aufgesetzt oder ausgespart. Der Gesammteindruck der Arbeiten ist ein ungemein lebendiger, farbenfrischer.

Wenden wir uns nun zu den Gemälden des östlichen Flügels. Von der Kirche ausgehend, treffen wir zuerst noch einige zum Theil geringere Arbeiten vom Jahr 1623. Jedes Fenster enthält das Wappen einer Stadt, auch wohl eines Klosters, dazu die Gestalten der Schutzpatrone und an passenden Orten in kleineren Feldern Darstellungen aus dem Leben Christi. So zeigt gleich das erste Fenster das Wappen der Stadt Mellingen, Johannes den Evangelisten und den Täufer, dazu Auferstehung und Himmelfahrt Christi. Die Mehrzahl der Glasgemälde aber trägt das Datum 1579, und diese sind es hauptsächlich, die durch Kunstwerth und Bedeutsamkeit des Inhalts unsere Aufmerksamkeit erregen. Ihre Technik zunächst bekundet vollendete Meisterschaft. Kraft, Glut und Klarheit der Farben, harmonische, überaus wirksame Zusammenstellung vereinigen sich zu einer seltenen Pracht und Schönheit des Eindrucks. Dazu gesellt sich, im Charakter zierlichster Kabinetsmalerei, eine unendlich feine Durchführung, die überall ein mannigfaches Detail zur Geltung bringt. Neben großen Gewandmassen in breitem, freiem Faltenwurf, noch gehoben durch ein tief glühendes Roth, leuchtendes

Blau, saftiges Grün, kommen Rüstungen, Waffen, Wappenschilder, architektonische Einfassungen der Lust an reichem Schmuck und Besatzwerk, am Schimmernden und Blinkenden zu Statten, und alles wird mit gleicher Liebe, gleicher Kenntniß ausgearbeitet.

Nicht minder interessant ist der Inhalt dieser Darstellungen. Beginnen wir, um einen Ueberblick zu gewinnen, mit einem der besterhaltenen Fenster. Zwei Engel- oder Geniengestalten in flatternden antikisirenden Gewändern, mit Diademen geschmückt und Flügel an den Schultern, stehen zu beiden Seiten des Wappens mit dem gekrönten Doppeladler, das sie halten. Ihre Figuren sind etwas zu derb, ihre Köpfe etwas plump und unschön, wie denn überhaupt Idealbildungen dieser Gattung nicht die Stärke unseres Malers sind.[1]) Ueber dem Wappen sieht man eine prachtvoll mit Perlen und mit Edelsteinen geschmückte Krone. Es ruht aber das obere Wappen auf zwei anderen, deren jedes die blauweißen Farben Luzerns trägt. Der Glasmaler hat durch reizende Arabesken in damascirter Arbeit, mit glänzend ausgesparten Linien auf matt gehaltenem Grunde die Felder belebt. Die äußere Einfassung der Composition bilden zwei phantastische Hermengestalten, von welchen ein gebrochener Bogen ausgeht, mit Fruchtschnüren reich behängt, zur Einrahmung und Eintheilung der oberen Fläche. Zwischen den beiden Wappenschildern ist noch ein freier Raum geblieben. Hier sitzt, umgeben von kriegerischen Emblemen, ein kleiner Eidgenosse mit befiedertem Hut auf einer Trommel und scheint auf der Pfeife zu dem wilden Kriegsgetümmel aufzuspielen, das man ganz oben in

[1]) Zwischen den Füßen des einen Engels bemerkt man ein Künstlerzeichen, welches dem Monogramm des Virgilius Solis ähnlich sieht. Da nun die Jahrzahl dieser Glasscheiben 1579 ist, jener viel beschäftigte Nürnberger Künstler aber schon 1562 starb, so läßt sich schon deßhalb nicht wohl annehmen, daß er zu diesen Tafeln die Zeichnungen gemacht habe. Dazu kommt, daß die Schweiz damals überreich an Malern, besonders an Glasmalern war, so daß selbst im 17. Jahrhundert noch das Kloster Wettingen seinen eigenen Maler und Glasmaler besaß. Ich dachte daher, um das Monogramm zu erklären, zuerst an irgend ein Mitglied der Künstlerfamilie Stimmer. Da indeß bis jetzt kein Stimmer bekannt ist, auf welchen das V des Monogramms passen würde, so muß die Entdeckung des unter diesem Zeichen verborgenen Künstlers weiteren Nachforschungen vorbehalten bleiben.

zwei Seitenfeldern dargestellt sieht. Auch ohne die Inschrift dazwischen, welche die Scenen erklärt, würde man sie leicht aus der deutlichen energischen Composition erkennen. Es ist die Schlacht von Sempach: rechts die Ritter, die von den Pferden gestiegen sind, um zu Fuß zu fechten; links Winkelrieds Heldentod, Durchbruch der Schlachtordnung und Sieg. Die Verse sind treuherzig in ihrer Unbeholfenheit. Sie lauten, ohne daß ich mich auf alle Details ihrer mangelhaften und willkürlichen Orthographie einließe, also:

„Hie sich wie Gott mit syner Krafft
Erstlich erhilt die Eydgnoßschaft;
Groß Uffsatz ouch vom Adel hatt'
Lucern, deßhalb dieselbig Statt
Ein Bundt mit den drei Orten macht:
Zu Sempach teten sy die Schlacht."

Sind diese Darstellungen in künstlerischer wie in geschichtlicher Beziehung von nicht geringem Werth, so steigert sich unser Interesse noch durch die Betrachtung der am unteren Ende unseres Glasgemäldes angebrachten beiden anderen Bilder. Sie sind, wie auch die beigeschriebenen Verse melden, dem alten Testamente entlehnt: links ertheilt Isaak dem Jakob seinen Segen; rechts schläft Jakob in einer anmuthigen Landschaft, und die Engel steigen auf der Himmelsleiter zu ihm nieder. Die innere Beziehung zu den oberen Darstellungen springt sofort in die Augen: hier wie dort soll gezeigt werden, wie Gott die Seinen gegen die Nachstellungen der Feinde schützt. Die Verse lauten:

„Den Erb empfieng Jakob der Frum,
Wyl Esauw uff dem Iyeyd lieff vm,
Dan Got den Jakob ihm erwelt,
Deßhalb ihm Esauw streng nachstelt.
Jedoch wolt ihn Gott nit verlon,
Sach Nachts eyn lange Leyter ston,
Die Engel stygen hin und har,
Der Her mit sym Geyst by ihm war."

Diese merkwürdige Verbindung biblischer Vorgänge mit Ereignissen der vaterländischen Geschichte tritt aber nicht vereinzelt auf: sie ist der Grundgedanke, der sich durch die ganze Reihe dieser schönen Glasgemälde zieht. Gleich zur Linken hat das folgende Fenster ehemals — wie aus der Inschrift ersicht-

lich — die Schlacht am Morgarten enthalten. Das Bild ist verschwunden, nach dem Zeugniß von David Heß (Badenfahrt S. 498) als eines der trefflichsten französischer Raubluft zum Opfer gefallen; aber das Geschick der in den See gesprengten Feinde spiegelt sich ebenso sinnig als treffend in der Darstellung der Sündfluth, die noch wohl erhalten ist. Von den Versen liest man folgendes:

„Daruff der Adel bett zusammen,
Die kamend an den Morengarten,
Deß Fyends mußten's nit lang warten;
Zurück funden's den Wäg gar gschwind,
Gar vil im See ertrunken sind."

Gehen wir nun nach rechts die folgenden Fenster durch, so viele noch erhalten sind.

Das zunächst liegende ist leider stark zerstört; namentlich fehlen die unteren Theile, vielleicht ebenfalls in Folge jener französischen Begehrlichkeit. Doch sieht man noch das Wappen von Uri und oben die beiden historischen Darstellungen. Sie sind der Geschichte Tells gewidmet. Links sieht man die Scene bei Altorf; hoch auf der Stange prangt groß, in die Augen fallend Geßler's Hut. Einer geht grüßend vorbei; Tell, der eben dem Hut die Reverenz versagt hat, wird festgenommen und abgeführt. Das Bildchen rechts zeigt in lebhafter Composition den Apfelschuß, wobei neben der schlanken, gelenken Gestalt Tell's der schwerfällige Geßler in dickem Pelz und langem Barte auffällt; im Hintergrunde sieht man Tell's Sprung aus dem Nachen, bei übrigens ganz klarem, ruhigem See, der in treuer Spiegelung das Ufer, den Nachen sammt den darin Sitzenden zurückwirft. Die Verse dazu lauten:

„Deß Land Vogt Gözslers Thyrany
Macht diß Lannd vor dem Adel fry,
Dann er uß großem Uebermutt
Thiranesiert mit dem Filtz Hutt,
Den nun der Tell nitt eeren wott,
Sprach: Diße Eer allein hört Gott.
Das thet den Vogt so starck verdrießen,
Mußt zu sym Eygnen Kindlein schießen,
Das macht dem Täll syn Hertz so groß,
Das er zu Todt den Land Vogt schoß."

Weiter folgt ein Fenster, das elfte, das ohne Zweifel das Wappen von Unterwalden gezeigt hat, wie die noch erhaltenen beiden obern Darstellungen beweisen. Links sieht man, wie der Struthan Winkelried den Drachen erlegt; rechts wie Konrad Baumgarten mit der Axt dem frevelhaften Landvogt Wolfenschießen das Bad gesegnet. Letztere Darstellung zeichnet sich wieder durch Einfachheit und dramatische Kraft aus. Dazu die Verse:

„Um syn Fryheyt für's Vatterland
Det er dem Tracken Widerstand;
Sitt aber nach Fröud kumpt gern Leyd,
Was ouch des thüren Helden Bscheyd;
Ouch wird anzeigt durch's Landvogt's Blutt,
Wie Gott hasset den Uebermutt."

In den beiden korrespondirenden untern Darstellungen ist nun so recht deutlich die Beziehung der biblischen Vorgänge zu den geschichtlichen ausgesprochen. Links (jetzt zerstört oder geraubt) Esther, die vor dem Könige um Gnade bittet: die muthige Frau, die ihr Volk von dem bösen Haman befreit, wie Winkelried das seinige vom Drachen; rechts sieht man noch jetzt Judith, die eben den Streich gegen den Unterdrücker ihres Landes ausführen will, ganz so, wie oben Baumgarten zum Todesstreich gegen den Landvogt ausholt. Die Verse erläuteren das also:

„Die Hester für den Künig tritt
Und für ir's Gloubens Volck da bitt,
Die zu Eyr Stundt solte verderben,
Deß mueßt Haman am Galgen sterben.
Da Holoferny Gwalt was gnuog,
Judytt ihm synen Kopf abschluog."

An einem andern Fenster — dem achten in der Reihe — sieht man nur noch zwei Schlachten der Eidgenossen, die aber, da die Inschrift zerstört, nicht leicht genauer zu bestimmen sind; vermuthlich Kriegsthaten der Glarner, da das Wappen von Glarus beigefügt ist. Auch ihnen entsprechen Scenen aus der Bibel, wie die unten angebrachten Verse bezeugen:

„Als Küng Balthasar schanntlich läpt
Und Gottes Eren widersträpt
Und aller Thrunckenheytt ergäben,
Zeigtt ihm die Hand eyn End und Läben,
Ward in der Füllery bracht umb
Durch Zyrum und durch Daryum,
Und's Volck Gotts, gmachett fry nach dem,
Zog wieder nach Jerusalem."

Das siebente Fenster zeigt das Wappen von Basel, dabei die prächtigen Gestalten von S. Lucas und S. Johannes, oben in lebendiger, anschaulicher Darstellung ein Freischießen mit der Büchse. Es ist eines der schönsten Fenster, von vorzüglicher Ausführung.

Auf dem folgenden, dem sechsten Fenster, sieht man in den obern beiden Feldern sogar ein Freischießen mit Kanonen, dabei die poetische Ermahnung:

„Hand Fliß daß Jeder schieß zum Zil,
Denn es sind fryer Gaben vil,
Damit der Schütz nit lär gang ab
Und etwas Nutz im Schießen hab."

Dem entspricht in naiver Weise unten die Darstellung der h. drei Könige, die dem neugebornen Weltheiland ihre kostbaren Gaben darbringen; als Ergänzung dazu Herodes, der dem Christkinde nach dem Leben trachtet. Das Wappen ist das von Freiburg.

Das fünfte Fenster bringt wieder zwei Schlachten der Eidgenossen: auf der einen fechten Bauern gegen Ritter, auf der andern werden einige Feinde auf der Flucht im Wasser niedergestochen. Der halbzerstörte Text ergiebt „Dornach", also die Schlacht bei Dorneck. Demnach wird das Fenster, wie auch das Wappen bezeugt, den Solothurnern gewidmet gewesen sein. Als Pendant läßt der Künstler in der unteren Darstellung Christus die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel treiben, und — in minder deutlicher Beziehung — das Abendmahl einsetzen. Letzteres vielleicht, weil in der Schlacht von Dorneck die Feinde beim Mahle überrascht wurden.

Auf dem vierten Fenster sieht man zwei Schlachten der Schaffhauser, die ich nicht näher zu bestimmen weiß; die halbzerstörten Verse sprechen vom „Verbrannten Städli Dengen"; das dritte Fenster endlich zeigt ein von zwei heiligen Bischöfen ge-

haltenes Wappen, dabei die Inschrift: „Decanus und gemeiner Convent deß würdigen [Gotteshauses Kre]uzlingen“ (die eingeklammerten Stellen sind zerstört). Sodann zwei Schlachtenbilder, die sich durch besondere Beischriften auszeichnen. In der einen Schlacht trägt eine Fahne die Worte: „Hundert tusent Tüfel wel unser walten.“ Bei der andern liest man: „der verloren hufen“, unter welchem verlornen Haufen (cf. die „enfants perdus“) der Vortrab verstanden ist. Die Verse dazu lauten:

„Im Schwaben Krieg haten die Kitel
Im Panner einen schönen Titel;
Vil Tüffel solten Jrer walten;
Aber die Appenzeller stalten
Ein Wacht gegen dem Rouwengstid
Und schmierten sie der maß und grind,
Daß sie das Banner mit dem Bossen
Von Appenzell mit dorften lossen.“

Die bezüglichen biblischen Bilder sind hier nicht erhalten.

Noch seien schließlich die beiden letzten, d. h. in der wirklichen Reihenfolge die beiden ersten Fenster erwähnt, welche von Bern und Zürich gestiftet worden sind. Sie geben eine naive Reimchronik der beiden Städte. In dem Berner Fenster sieht man in zwei zierlichen Bildern rechts den Fang des Bären, links die feierliche Aufnahme in das Reich. Von den beiden unteren Darstellungen ist die eine zerstört; die andere, links, zeigt den schlafenden, im Trunk entblößten Noah, dem die frommen Söhne Sem und Japhet abgewandten Antlitzes ein Kleid überwerfen. Die Beziehung dieser Darstellung auf die beigegebenen geschichtlichen Scenen erhellt aus dem im Hintergrunde über Noah's Opferaltar sich ausspannenden Regenbogen, dem Zeichen des zwischen Gott und den Menschen errichteten Bundes (1. B. Mos. 9. 13).

In dem letzten (ersten) Fenster ist Zürich als Vorort der Eidgenossenschaft mit zwei großen und prächtigen gemalten Fenstern vertreten. Das eine, mit der Jahrzahl 1602, enthält in der Mitte den auferstandenen Christus, zu beiden Seiten die Patrone von Zürich, den heil. Bischof Exuperantius und die h. Regula, beide den abgehauenen Kopf in der Hand tragend. Dazwischen das Wap-

pen von Zürich. Leider ist das Fenster gleich den meisten anderen stark verletzt und mit anderen Bruchstücken ausgeflickt. Zeigt dies Fenster die kirchlichen Patrone der Stadt, so ist das andere ihren weltlichen Gründern und der politischen Geschichte gewidmet und giebt ein ergötzliches Beispiel mittelalterlicher Chronologie. Zur Veranschaulichung sieht man oben in zwei kleinen Bildern die sechs Stammväter Zürichs: links drei in römische Rüstungen gekleidete Männer, in der Hand kleine Baumodelle haltend. Ueberschriften bezeichnen sie als „Thuricus," „Suevus," „Julius Cäsar." Zu ihren Füßen breitet sich gar stattlich mit Mauern und Thürmen am See und dem klaren Flusse Zürich aus. Rechts sieht man nur das Großmünster mit seinen ehemaligen schlanken Thurmhelmen, deren einen die ritterliche Gestalt Karls des Großen wie zum Schutze mit der Hand umfaßt. Neben ihm stehen, mit den Modellen der beiden Münster in Händen, „Ruprecht Herzog zu Schwaben" und „König Ludwig". Die unteren Darstellungen, halbzerstört, zeigen die Austreibung aus dem Paradiese und Kains Brudermord, ohne daß ich hier eine Beziehung zu ermitteln vermöchte [1]).

Fassen wir nun das Ergebniß unserer Betrachtung zusammen, so haben wir bei sieben Darstellungen den Zusammenhang mit den zugehörigen biblischen Vorgängen nachweisen können. Es sind folgende:

1. Schlacht am Morgarten.	Sündflut.
2. Schlacht von Sempach.	Esau und Jakob.
3. Struthan Winkelried als Drachentödter.	Esther und Haman.
4. Baumgarten erschlägt den Landvogt.	Judith erschlägt den Holofernes.
5. Freischießen.	Die h. drei Könige mit ihren Gaben.
6. Schlacht von Dorneck.	Christus vertreibt die Käufer aus dem Tempel.
7. Bern ins Reich aufgenommen.	Gott macht einen Bund mit Noah.

Wäre nicht so viel Zerstörung und selbst Beraubung über diese Schätze alter Kunst ergangen, so würde sich ohne Zweifel die Reihe noch erheblich vermehren lassen. Indeß genügt das Vorhandene, um das Durchdachte, Planvolle des Ganzen darzulegen. Was für

[1]) Es läßt sich also noch jetzt ermitteln, daß die sämmtlichen dreizehn Orte in dem Wettinger Kreuzgang durch ein Fenster vertreten waren. Die übrigen Fenster sind von befreundeten und benachbarten Städten (Mellingen, Bremgarten, Baden u. s. w.) und Klöstern (Muri, Kreuzlingen, St. Blasien im Schwarzwalde) oder von einzelnen Familien gestiftet worden.

die kunstgeschichtliche Betrachtung daraus hervorspringt, brauche ich Kundigen kaum erst direkt auszusprechen; sie werden mit mir bereits inne geworden sein, daß es sich hier um eine höchst eigenthümliche Fortsetzung und zeitgemäße Umbildung der typologischen Bilderkreise des Mittelalters handelt. Der leitende Gedanke war bei den alten Darstellungen dieser Art bekanntlich der: eine Scene des neuen Testamentes („sub gratia") mit zweien aus dem alten Bunde, und zwar einer vor der mosaischen Gesetzgebung („ante legem") und einer unter der Herrschaft derselben („sub lege") vorgefallenen in Verbindung zu setzen. Nachdem man längst in jenen Druckwerken des 15. Jahrhunderts, der „biblia pauperum" eine solche Darstellungsweise gekannt; nachdem Lessing [1]) mit seinem gewohnten Scharfsinn dieselben Bilderreihen auf den Glasfenstern des Kreuzganges im schwäbischen Kloster Hirschau entdeckt und ihren Zusammenhang mit den Holzschnitten der „Biblia pauperum" nachgewiesen, ist es neuerdings dem verdienstvollen Wiener Archäologen Dr. Gustav Heider [2]) gelungen, dieselben typologischen Compositionen nicht bloß in Bilderhandschriften des 13., 14. und 15. Jahrhunderts aufzufinden, sondern eines der schönsten und bedeutsamsten Beispiele solcher Art in einem noch früheren Werke, den prächtigen Schmelzmalereien des Altars in Klosterneuburg, den Meister Nicolaus von Verdun im J. 1181 vollendet hat, darzuthun. Das Merkwürdige an unsern Glasfenstern ist also, daß sie jene traditionellen Darstellungen, die sich durch alle Jahrhunderte des Mittelalters hindurchziehen, im Sinne einer neuen Zeit, und — fügen wir hinzu — in ächt patriotischem Geiste umgewandelt zeigen. Wenn man hier Weltliches und Göttliches mischt, und in den Vorgängen der Bibel, seien sie aus dem Alten oder dem Neuen Testamente entlehnt, die Antitypen für die großen Ereignisse der vaterländischen Geschichte suchte und fand, so geschah dies ohne Zweifel in der würdigen Absicht, die Bedeutung der letzteren durch die Heiligkeit

[1]) Bd. XI. der Lachmann'schen Ausgabe, S. 228—249.

[2]) Im Jahrbuch der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, V. Band 1861 S. 3—128.

der ersteren zu verstärken, und gewiß verfuhr man dabei mit derselben einfachen Frömmigkeit, in welcher die Vorfahren alle jene Schlachten, stets unter vorhergehender Anrufung der göttlichen Hülfe, begonnen und sieghaft zu Ende geführt hatten.

So gestaltete sich hier im 16. Jahrhundert schon eine wahrhafte geschichtliche Malerei, ganz im Geiste moderner Zeit. Denn wohl hatte man seit Hubert van Eyck und seit Dürer die heiligen Gestalten in die Zeittracht und die eigene Umgebung gerückt, weltliche Vorgänge dagegen nur im Gebiete der alten Geschichte aufgesucht. Mit seltsamer Hingebung malte Hans Burgkmair den Sieg Scipio's über das Heer Hannibals bei Zama, Albrecht Altdorfer den Sieg Alexanders des Großen über Darius bei Arbela, Melchior Feselen die Belagerung der Stadt Rom durch Porsenna (alle drei Bilder in der Pinakothek zu München). „Was ist uns Hekuba, was gilt mir König Porsenna, was die Schlachten von Zama und Arbela," mochte der wackre Schweizer Künstler denken. Und er malte schlicht und natürlich, im vollen Kostüm der Zeit (wobei, nebenher bemerkt, das miparti eine große Rolle spielt), getreulich die Helden, die Kämpfe und die Siege seines Vaterlandes. Die Kunstgeschichte hat Akt davon zu nehmen, daß in einer Zeit, welche in ganz Europa den modernen Despotismus aufkommen und alle volksthümliche Regung in der Kunst auf lange hin ersticken sah, in dem kleinen Lande, das nach langen Kämpfen die alte, schwer errungene Freiheit sich gesichert hatte, ein Hauch frischen, nationalen Lebens auch für die Kunst sich unverwüstlich geltend macht. Was in Aller Gedächniß lebte, was ungefähr um dieselbe Zeit Tschudi zur Abfassung seiner Chronik begeisterte, die großen Thaten der Väter zur Begründung eines freien Staatslebens, das hat auch den schlichten „Maler des hochwürdigen Gotteshauses Wettingen" zu Darstellungen angefeuert, deren naive, kernige Bildersprache uns mehr erwärmt, als alle jene hochtrabenden, wenngleich mit größerem künstlerischen Aufwand entworfenen „antikischen" Haupt- und Staats-Aktionen.

Von großem Werth sind sodann die Glasgemälde aus dem Kreuzgange von Muri, die leider bei der Aufhebung des

Klosters aus den Fenstern herausgenommen worden sind und jetzt in Aarau in Kisten verpackt stehen.[1]) Es sind 54 ganze Scheiben und außerdem die Füllungen des gothischen Maaßwerkes, das mit seinen Fischblasenformen dem entwerfenden Künstler für seine Compositionen interessante Aufgaben stellte, die vielleicht grade wegen ihrer Schwierigkeiten ihn zu den glänzendsten Leistungen begeistert haben. Die Ausführung dieser Gemälde hat mit dem Jahr 1555 begonnen und ist in den folgenden Decennien bis in die neunziger Jahre größtentheils vollendet worden. Nur vereinzelte Scheiben sind Nachzügler von 1624 und 1625. So gehört also die Mehrzahl dieser Fenster der Glanzepoche der schweizer Glasmalerei an, zu deren trefflichsten Leistungen sie zum großen Theil gezählt werden müssen. Sie enthalten Wappen der eidgenössischen Orte, sowie der bei der Schweiz accreditirten Gesandten der katholischen Mächte Spanien, Frankreich und Oesterreich, ferner der befreundeten Gotteshäuser von Rheinau, Einsiedeln, St. Gallen, Engelberg und St. Blasien, und endlich mancher angesehener Privatpersonen. Mit besonderer Vorliebe und reicher Phantasie sind die architektonischen Einfassungen ausgeführt. Man sieht Säulen mit ionischen und korinthischen Kapitälen, gelbe Pfeiler mit weißen Hermen, Atlanten oder Karyatiden, weiße Gebälke mit goldenen Relieffriesen, rothe Architrave, grüne Säulenkapitäle, gebrochene Bögen und kassettirte Decken, dann wieder Giebelfelder mit Kaiserbüsten, Putten an den Postamenten und über den Gebälken, bisweilen Gewölbe und giebelartige Architrave mit Oeffnungen durchbrochen, aus welchen Fruchtschnüre niederhangen. So ist schon an der architektonischen Einfassung alle Pracht der Farben, aller Reichthum der Formen in verschwenderischer Mannichfaltigkeit erschöpft.

Neben den Wappen enthalten auch hier die übrig gebliebenen

---

[1]) Ich verdanke der zuvorkommenden Güte des Herrn Regierungsrathes Urech die Möglichkeit eines eingehenderen Studiums dieser trefflichen Glasscheiben, denen übrigens eine Fassung in Holzrahmen dringend Noth thut, wenn sie nicht trotz aller Schonung untergehen sollen. Könnte man sie doch in einer öffentlichen Sammlung aufstellen! (Der hier ausgesprochene Wunsch geht nach einer Mittheilung der Augsb. Allg. Ztg. 1868 demnächst in Erfüllung.)

Felder am Sockel und über den Bögen zahlreiche kleine Darstellungen, in welchen sich die verschiedenen geistigen Interessen der Zeit aussprechen. Man sieht biblische und legendarische Scenen, so David und Goliath, letzterer durch aufgefahrene Kanonen gedeckt, gegen welche der kühne Hirtenknabe bloß mit seiner Schleuder anrückt (vom Jahr 1563). St. Michael als Seelenwäger vom Jahr 1557, wobei ein possierlicher Teufel sich Mühe giebt, durch einen Mühlstein die zu leicht befundene Waagschaale herabzudrücken. Als Wappenhalter sind abwechselnd Bannerträger, wie bei einer Scheibe von Schwyz (1557), einer von Zug und einer von Uri aus demselben Jahre, einer von Sursee (1560), oder die Schutzpatrone, wie bei einer andern Scheibe von Zug der heilige Oswald, verwendet. Auch Zürich hält in seinen beiden Scheiben vom Jahr 1557 an Felix und Regula fest, und besonders die letztere ist durch den herrlichen Lockenkopf, den sie in Händen hält, ausgezeichnet. Dabei sieht man zwei landschaftliche Ansichten der Stadt und des Sees, sammt dem Großmünster und dem Fraumünster, in trefflicher Ausführung. Auch die Ansicht von Zug und von Luzern ist auf den Scheiben dieser Städte angebracht. Auf einem Fenster mit dem heiligen Mauritius hat dagegen der Künstler eine ägyptische Landschaft versucht, bei welcher er mit Pyramiden und Obelisken nicht sparsam umgegangen ist. Manche unter den Heiligengestalten zeigt das elegante und reiche Zeitcostüm; so sieht man auf einer Scheibe vom Jahre 1558 die heilige Martha mit Häubchen und Mieder und mit langen weiten Aermeln. Auch vom Todtentanz, diesem in der Schweiz so heimischen Thema, findet sich eine Scene auf einer Scheibe, welche Jacob Fuchsberger 1562 gestiftet hat. Es sind Reiter, die voller Hast vor Gerippen fliehen, welche aus einem Beinhaus hervorbrechen. Vaterländische Heldenthaten kommen mehrfach vor: Uri hat seinen Tellschuß, Unterwalden seinen Winkelried und Niklaus von der Flühe. Auf einer Scheibe vom Jahre 1563 ist eine Conciliumsversammlung dargestellt. Sodann überraschen uns, dicht neben den christlichen Heiligen, Scenen aus der antiken Mythologie: auf einer Scheibe von St. Blasien mit dem heiligen Blasius ist am Fuß ein herrlicher

Bacchuszug von miniaturhaft feiner Malerei angebracht. Auf einer Scheibe mit dem heiligen Fridolin sieht man Orpheus auf dem Violoncell die Thiere bezaubern: Hund und Hase, Löwe und Lamm sind friedlich gesellt, die Katze vergißt die Maus, das Schwein trabt neben dem Tiger her, und der Bär als Musikenthusiast geht aufrecht und scheint zu applaudiren. Endlich fehlt es auch nicht an den besonderen Liebhabereien der Zeit: Hirschjagden, Sauhetzen und Hasentreiben.

Von ausgezeichneter Schönheit sind aber vornehmlich die Füllungen aus den Fenstermaaßwerken. Sie enthalten Blumen und Arabesken, bei denen die Schönheit der Zeichnung mit der Pracht der Farben wetteifert; ferner mythologische Fabelwesen, Genrebilder, Jagdscenen und mehrere meisterhaft ausgeführte biblische Darstellungen: Die Geburt Christi, die Flucht nach Aegypten, den Kindermord, die Anbetung der Könige. In einem Felde sieht König David, mit Scepter, Krone und goldener Kette geschmückt, aus dem mit einem Teppich bedeckten Altan seines Palastes, dessen offene Säulenloggia man seitwärts erblickt, lüstern heraus. Vor ihm auf den Marmorfliesen des Hofes liegt sein Windspiel. Auf einem andern, entsprechenden Felde erkennt man das Ziel der königlichen Blicke in der reichgeschmückten Bathseba, die in breitem Mieder dasitzt und das blaue Kleid bis über die Knie aufhebt, um in einem Marmorbassin ein dezentes Fußbad zu nehmen. Eine Dienerin bringt Obst, eine andere in prächtigem Pokale einen Trunk. Ein Rosengehege umfaßt den Platz, auf welchem sich ein Springbrunnen mit Satyrn und Sirenen erhebt. Das Ganze giebt das zierlichste Bild einer lebenslustigen Renaissancescene.

Ueber die Künstler dieser meisterhaften Glasgemälde gewähren verschiedene Monogramme eine Andeutung, deren Enträthselung indeß weiteren Studien vorbehalten bleiben muß.[1])

---

[1]) Auf einer Scheibe von Zürich vom J. 1557 steht das Monogramm . Dasselbe kommt noch zweimal auf Scheiben desselben Jahres vor. Eine vorzügliche Scheibe trägt das Monogramm . Zwei Scheiben vom J. 1624 und eine vom J. 1625 haben die Bezeichnung

Wieder andere Eigenschaften sind es, welche dem dritten Cyclus, den Glasgemälden aus dem Kreuzgange des Klosters Rathhausen, ihre besondere Bedeutung geben. Dieselben befinden sich wohl aufbewahrt und durch Holzrahmen geschützt, im Privatbesitz [1]) zu St. Gallen, sechzig an der Zahl, sämmtlich aus den Jahren 1592 bis 1621 stammend, also die Schlußepoche der schweizer Glasmalerei bezeichnend. Hier tritt die biblische Historie noch einmal in den Mittelpunkt der Darstellung, denn sämmtliche Glasgemälde enthalten eine Scene aus der Jugendgeschichte oder der Passion Christi. Das Wappen ist sammt der Inschrifttafel an den Fuß der Darstellung gewiesen, wo es von zwei Engeln gehalten wird. Die architektonische Umrahmung hat geringeren Werth und wird obendrein dadurch beeinträchtigt, daß die Schutzpatrone der Stifter die Pfeiler fast ganz verdecken. Auch der Bogen ist größtentheils durch zwei schwebende Engel dem Blick entzogen, welche eine oben angebrachte Inschrifttafel halten.

Die Compositionen der biblischen Bilder sind meist etwas überfüllt, aber in den besseren Bildern ausdrucksvoll, reich an guten Motiven, schönen Gestalten, wirksamen Gruppen. Der Styl erinnert an die elegante Behandlung der späteren römischen Schule, doch kommen auch Bilder vor, die in Anordnung, Faltenwurf der Gewänder und Charakteristik der Köpfe den Einfluß der älteren deutschen Meister verrathen. Die Farbenwirkung steht bei der Mehrzahl der Bilder auf der Höhe der Technik; doch läßt sich in den zuletzt ausgeführten Werken ein Sinken sowohl im künstlerischen Gefühl als in der Ausführung nicht verkennen. Unter den Darstellungen habe ich schon oben die interessante Schilderung des jüngsten Gerichtes hervorgehoben. Durch naive Einzelzüge zeichnet sich die Scheibe mit dem Begräbniß der Maria aus, welche im Jahre 1598 „das Land Schwytz“ und „das Land Unterwalden nitt vnd ob dem Kernwald“ gestiftet haben. Apostel tragen den mit

---

[1]) Bei Herrn Kaufmann Meyer, wo ich sie durch Güte des Herrn Besitzers kennen lernte. Herr Bischof daselbst hat treffliche Photographien der ganzen Reihenfolge gefertigt, die um mäßigen Preis zu erhalten sind.

einem Bahrtuch verhangenen Sarg, einer der Jünger geht mit dem Kreuz voran, andere folgen mit brennenden Kerzen, und eine Anzahl von Mönchen und Nonnen beschließt den Zug. Dazu die hausbackenen Verse:

„Von Jüngeren all der Lichnam zartt
Demütigklich begraben ward."

Nicht minder originell ist auf der in demselben Jahr von der „loblichen Statt Fryburg" gestifteten Scheibe der Ausgang der Apostel dargestellt. Vorn füllt der vorsorgliche Petrus aus einem Brunnen Wasser in seine Reiseflasche, während neben ihm ein anderer aus einer Schale noch einen herzhaften Trunk thut. Zwei Apostel stehen dabei und nehmen mit Händedruck Abschied von einander; andere sind im Begriff, sich auf einem Kauffahrer, der eben die Anker lichtet, einzuschiffen; die übrigen ziehen mit ihrem Bündel auf dem Rücken, den Wanderstab in der Hand, einen von Felsen eingeschlossenen Hohlweg hinan, der in seinen Windungen ihre Gestalten weithin verfolgen läßt. Die Ueberschrift lautet:

„Hie züchend die Apostel gutt
In alle Welt mitt fryem Mutt."

Eine der schönsten Compositionen ist die Krönung der Jungfrau durch Christus und Gottvater, die über einer reichen Landschaft mit einem See schweben, in deren Hintergrunde man die Apostel staunend um das geöffnete leere Grab der Maria versammelt sieht. Das Land Uri hat diese Scheibe im Jahre 1598 malen lassen. Dazu die Ueberschrift:

„Christus sin Mutter zu Im nimpt
Mitt Lyb vnd Seel wie sich gezimpt."

Zu den reichsten und schönsten Scheiben gehören noch die, welche 1598 Balthasar von Grissach, Gesandter Heinrichs IV von Frankreich, 1599 Alphons Casato, Gesandter Philipp's III von Spanien, 1611 Johannes Graf Torriano, Bischof von Vercelli, Gesandter Papst Clemens VIII für ihre Souveraine gestiftet haben. Die meisten und die schönsten dieser Scheiben tragen als Monogramm ein doppeltes F, welches sich ohne Zweifel auf den Glas-

maler Franz Fallenter von Luzern bezieht, dessen Thätigkeit wir auf diesen Scheiben von 1592 bis 1611 verfolgen können.[1]) Die späteren Scheiben von 1618 und 1621 sind beträchtlich roher, mit schwerfälligen Figuren und grobkörniger Zeichnung. Man liest auf ihnen das Künstlermonogramm I. W.

Um 1625 melden sich überall die Zeichen eines rasch eindringenden und überhand nehmenden Verfalles. Zwar wird noch Manches gearbeitet, aber im Ganzen doch seltener, die Darstellungen werden geringer nach Inhalt und Form, die Zeichnung geistlos und plump oder matt, die Farben verlieren ihre Kraft und Glut, werden fade und scheinen oft so schlecht eingebrannt zu sein, daß sie verblichen oder ganz verloschen sind. Wie es damals oft gegangen sein mag, läßt sich aus gewissen Klagen über ungenügende Glasmalerarbeit erkennen, welche selbst bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaufreichen. Schon im Jahre 1554 wird über die Scheiben, welche Paul Dax von Innsbruck für das Rathhaus von Ensisheim geliefert hatte[2]), geklagt, es sei deren „der mehrer Theil nit geschmelzt, sondern an vielen Orten mit Oelfarben die das Wetter nit leiden mögen gemalt." Allerdings mag dabei die Eifersucht der Elsasser Glasmaler mit in's Gewicht fallen, die dem ausländischen Künstler seine fünf Gulden per Stück nicht gönnten und sich für zwei Gulden eine Scheibe zu malen erboten! Aber auch über die Glasgemälde des Meisters Neidhart klagt im Jahr 1575 die Kammer zu Innsbruck[3]), daß sie „schlecht von Farben, auch nit von ganzen Stücken geschmelzt seien." In der Schweiz lassen sich seit den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts alle diese

---

[1]) Das Monogramm ist in Nagler's Monogrammisten Bd. II. Nr. 2083 angegeben und besprochen. Seine Form ist .

[2]) Vgl. D. Schönherr a. a. O. S. 348 u. fg.

[3]) Ebenda S. 357.

Mängel und noch manche andere bereits erwähnte an den meisten Glasmalereien nachweisen, und bald darauf war die Freude an solchen Werken im Publikum, und die Technik derselben bei den Künstlern vollständig verloren gegangen. Vielleicht der letzte Nachzügler in der langen Reihe von Glasmalern ist der Baseler Meister Manewetsch (eigentlich Wannenwetsch), von welchem es in einem Bericht vom Jahre 1763 heißt[1]), daß er „noch einige kleine Sachen artig auf Glas gemalt und eingebrannt" habe. „Aber seine Farben waren gegen die alten wie todt und verdorben und trotz diesem Maler wurde diese Kunst schon zu seiner Zeit für verloren gehalten, nämlich in Ansehung ihrer Vollkommenheit." Also in der Schweiz der letzte Glasmaler, mit dem die alte Kunst zu Ende geht, nachdem wir fast neun Jahrhunderte früher ebenfalls in der Schweiz, im Fraumünster zu Zürich, die ersten gemalten Fenster kennen gelernt.

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts kam jener nüchterne Fanatismus der Aufklärung, der nicht zufrieden auf geistigem Gebiete überall Licht zu schaffen, aller mittelalterlichen Dämmerung auch in der Kunst den Krieg erklärte und am verhängnißvollsten für die Glasgemälde geworden ist. Damals wurden Tausende von gemalten Fenstern mit dem Hammer zerschlagen und als werthloser Plunder fortgeworfen, weil die damaligen Glaser sie nicht einmal gegen farbloses Fensterglas annehmen wollten. Aber zu derselben Zeit, am 3. Juli 1796, schreibt eine sorgliche Hand auf ein Blatt in der Sammlung der Handzeichnungen für Glasgemälde, die auf dem Antiquarium zu Zürich aufbewahrt wird: „Freilich liegt die ganze interessante Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, deren Meister es auf den höchsten Grad gebracht hatten, denen in der Schönheit der Färbung keine andere Nation zuvorkam, leider noch fast ganz im Dunkeln; und wer wird sie an's Licht bringen?"

Ich darf mir nicht anmaßen, diesen wehmüthig ausgesprochenen Wunsch erfüllen zu können, denn es fehlt mir die Muße zu den umfassenderen Studien, die jedenfalls noch mehrere Jahre in An-

---

[1]) Im hannov. Magazin vom J. 1765. S. 1609. Vgl. Wackernagel a. a. O. S. 97.

spruch nehmen würden. Ich konnte nur, wie die ältesten Meister der beginnenden Glasmalerei, etliche Bruchstücke auffammeln und musivisch verbinden. Hoffentlich kommt bald ein rüstiger Forscher, der an die Stelle dieser Mosaik ein sorgfältig durchgeführtes, nach allen Seiten erschöpfendes, an liebevoller Behandlung und anziehender Wirkung den Glasscheiben der besten Zeit zu vergleichendes Bild dieses Gegenstandes setzen wird.

Die moderne Berliner Plastik.

Es ist etwas Schönes um kurze, bezeichnende Schlagwörter. Sie gehören in Wissenschaft und Leben zum bequemen Hausrath, der immer gleich für beliebige Verwendung zur Hand liegt. Oft aber wird ein solcher Mißbrauch damit getrieben, daß man sich fast versucht fühlt, den Gebrauch sogar abzuschwören. So geht es jetzt auf dem Gebiete der Kunstbetrachtung mit den Ausdrücken „Realismus und Idealismus", die man aller Orten und bei passenden wie unpassenden Gelegenheiten unterschiedslos anwenden hört. Da sind einmal die alten Griechen Idealisten, um gleich darauf wieder für Realisten zu gelten; da wird selbst Rafael ein Realist genannt, um ihn vom „Idealisten" Michelangelo zu unterscheiden. Noch mehr! die ganze Kunstgeschichte wird wie ein Schachbrett in abwechselnd schwarze oder weiße — realistische oder idealistische — Felder getheilt, und nach dieser Doppelschablone Alles betrachtet, Alles zugeschnitten und beurtheilt.

Liegt nun auch ein Korn von Wahrheit darin, so hält sich doch eine derartige Terminologie, sobald sie gedankenlos nachgesprochene Phrase wird, nur an der Oberfläche, verfährt oft blos nach dem äußern Schein und schadet schließlich mehr als sie nützt. Es handelt sich in der Kunstgeschichte noch um ganz andere Dinge als um Realismus und Idealismus, und es heißt dem Geiste Gewalt anthun, wenn man alle Thatsachen auf das Prokustesbett dieser Alternative bringt. Wo immer die Kunst ihre edelsten Blüthen

---

Westermann's deutsche Monatshefte 1858. Mai u. Juni.

getrieben hat, da vereinigen sich beide Elemente in irgend einer, freilich unendlich mannigfachen Weise, denn erst indem sie einander gegenseitig durchdringen, entsteht das Höchste in der Kunst. Wenn Meister wie die Venezianer des sechzehnten oder die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts nicht gerade in der tief durchgebildeten Composition, in der Sicherheit der Linienführung excelliren, so beweist dies nur, daß ihr Idealismus, d. h. das Element, welches erst dem geschaffenen Werke den adelnden Stempel der Kunst verleiht, in andern Dingen zu suchen ist, keineswegs aber, daß es überhaupt nicht vorhanden.

Wir haben in unsrer deutschen Kunst eine Periode hinter uns, die allerdings ihre Hauptstärke in einem Idealismus fühlte, der durch seine Einseitigkeit wieder zur Hauptschwäche wurde. Wenn nun eine Gegenbewegung kommt, die alles Heil von einem eben so einseitigen Realismus erwartet, so liegt das im natürlichen Gesetze des Fortschritts begründet und muß eben auch durchgemacht werden. Wohl aber wird es in solchen Zeiten doppelt ersprießlich sein, wenn man auf einen Höhenpunkt hinweisen kann, der auf einem Sondergebiete bereits erreicht wurde und als Ziel und Leuchte den noch unruhig Irrenden, Strebenden dienen mag. Als solchen bezeichnen wir die deutsche Plastik, und namentlich diejenige Richtung, welche man die Berliner Schule nennen darf. In ihrem Schaffen sehen wir nicht bloß die verschiedenen früheren Stoffgebiete wiedergeboren, sondern auch ein neues, auf dem Boden unsrer Zeit erwachsenes hinzugefügt, all diese reiche Mannigfaltigkeit aber erfüllt von frisch pulsirendem Leben voll Fleisch und Blut. Es verlohnt sich wohl, dieser Thatsache genauer bis in die Keime ihrer Entstehung nachzugehen.

Wenn man sieht, wie die Sculptur in den letzten zehn Jahren die Straßen und Plätze der größeren Städte mit den Bildwerken unsrer großen Männer, der Helden des Schwertes und des Geistes, geschmückt hat, in einer Auffassung, die vom Wirbel bis zur Zehe die äußere Erscheinung der Gefeierten getreu der Wirklichkeit nachschuf, so könnte man leicht meinen, dies sei immer so und nicht anders gewesen und eine solche Darstellungsweise beruhe wie auf der

Natur, so auch auf altem Herkommen. So naheliegend, so selbstverständlich scheint es dem modernen Sinne, daß wirkliche Menschen nicht anders hinzustellen seien, als wie die Wirklichkeit sie gezeigt. Dennoch ist die Zeit noch nicht lange vorüber, da man allgemein mit wenigen Ausnahmen solch Unternehmen als ein kühnes, nach den Gesetzen der Kunst kaum zulässiges Wagniß betrachtete und für jedes Bildniß, das die Plastik zu schaffen hatte, die antike Idealgewandung als unerläßliche Bedingung ansah. Wie nun im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts allmählich eine immer ärgere manieristische Uebertreibung des römisch-antiken Styles in die Plastik gekommen war, so daß zuletzt fast jeder Funke von reinem natürlichen Gefühl daraus verschwand, das haben wir hier um so weniger darzulegen, als ein Gang durch die Schlösser und die Parkanlagen jener Zeit Beispiele davon in Menge vor Augen bringt. Genug, das unwahre, gezierte Wesen durchdrang dermaßen den bildnerischen Geist jener Epoche, daß alle Formen einen verschrobenen Ausdruck, eine kokette, gesuchte Attitüde annahmen, und daß selbst einer Diana nur das buhlerische Lächeln einer Phryne übrig blieb.

Als an der Grenzscheide des vorigen Jahrhunderts ein neuer Geist sich regte und, wenngleich mit Sturmes Brausen, so doch erfrischend und verjüngend über die Erde ging, wurde auch die bildende Kunst, vor Allem die Plastik, von der Umwälzung ergriffen. Zwar blieb man im Wesentlichen der Antike treu, allein man fing an, sie reiner und edler aufzufassen, nachdem die schwülen Dünste geschwunden waren, welche den Sinn vormals verwirrt hatten. Canova gebührt das Verdienst, die Sculptur der Ueberladung entkleidet und zu einfacherer Schönheit wieder erhoben zu haben; Thorwaldsen aber war der Genius, der das Begonnene kraftvoll fortsetzte und mit seinem Meißel dem edlen, lauteren Formensinn der hellenischen Plastik werkthätig schaffend wieder Eingang verschaffte. Wo es indeß darauf ankam, Individuelles in scharfer Charakteristik hinzustellen, da waren auch diese beiden großen Meister an der Grenze ihrer Begabung. Canova bildete seinen Washington noch im Costüm eines römischen Feldherrn, und Thorwaldsen blieb in seinen Statuen Guttenberg's und Schiller's hinter

der Höhe seiner Idealwerke zurück. Wie dem aber auch sein mag, immerhin war es ein wichtiger Schritt, als man durch das Zurückgehen auf die einfache Schönheit der griechischen Plastik Blick und Verständniß für die Wahrheit und Natürlichkeit der Formen wieder öffnete. Daß das plastische Gefühl sogleich noch nicht bis zur Ausprägung der individuellsten Anschauungen schreiten konnte, liegt im Charakter der griechischen Kunst begründet, die zwar dem individuell Besondern sich nicht verschließt, dasselbe jedoch in's typisch Allgemeine erhebt und den Gesetzen idealer Schönheit unterwirft. Dem germanischen Geiste war es nun vorbehalten, diesen neuen großen Schritt zum individuell Bedeutsamen und Charakteristischen zu thun. Sehen wir aber genauer zu, so wurde auch hierin nur ein altes Recht der Plastik wieder aufgerichtet und langer Verjährung entzogen. Die ganze mittelalterliche Kunst, zwar ursprünglich ebenfalls von den Nachwirkungen der Antike inspirirt, gelangte bald, kraft des germanischen Triebes nach Sonderung und scharfer Auffassung des Einzelnen, zu einem selbständigen Styl, in welchem das Princip individueller Naturwahrheit so weit getrieben wurde, daß darüber in der Regel das Element der Schönheit verloren ging. In unzähligen Grabdenkmalen namentlich ist uns eine Anzahl von Werken aus jener Epoche erhalten, in welcher oft mit einer bis an's Abstoßende grenzenden Schärfe der bestimmte Charakter der Persönlichkeit wiedergegeben ist. Frappante Lebenswahrheit und Treue haben hier oft für Schönheit und Harmonie einzustehen. Es ist selbstredend, daß tüchtigen Künstlern, sobald einmal wieder das Auge vom Manierismus entwöhnt und durch das Läuterungsbad der Antike geklärt war für die Auffassung jedes ächten, natürlichen Lebens, daß solchen Künstlern die Bedeutung der mittelalterlichen Werke nicht verborgen bleiben konnte, sondern sie zum Nachdenken anregen mußte. Sehr einseitig und verkehrt wäre es freilich gewesen, hätte man blindlings nun der neuen Spur folgen wollen, mit Beiseitesetzung alles dessen, was man von den Griechen gelernt hatte. Man wäre dann auf die labyrinthischen Abwege gekommen, auf welchen alle sogenannten „Nazarener", die nicht etwa ausnahmsweise durch hohe Begabung davor geschützt wurden, des Lebens, des

Charakters und der Schönheit schließlich verlustig gegangen sind. Hier im Gegentheil galt es eigentlich, germanisch Empfundenes mit hellenisch Angeschautem zu verschmelzen, durch Vereinigung beider Hauptfactoren zu einer neuen, höhern Stufe vorzuschreiten.

Johann Gottfried Schadow hieß der Mann, der zuerst bedeutende Werke in dieser neuen Richtung der Welt vor Augen stellen sollte. Im Jahre 1764 zu Berlin geboren, kam er früh zum Hofbildhauer Tassaert in die Lehre, machte sich aber bald selbständig, und wie er aus freiem Entschluß der ihm zugedachten Braut entfloh, um sich mit dem Mädchen seiner Wahl zu verbinden, so warf er auch die Fesseln der überkommenen manieristischen Kunstweise ab, um mit kühnem Muth das Leben in seiner schlichten, unverfälschten Gestalt zu ergreifen und künstlerisch zu gestalten. Sein erstes Werk dieser Art ist die Statue des großen Friedrich zu Stettin, im Jahre 1793 aufgestellt. Man sieht hier den König ganz nach dem Leben bis in's Einzelne der äußeren Erscheinung wiedergegeben. Die Linke leicht in die Seite gestemmt, in der Rechten den Feldherrnstab haltend, den er auf zwei daliegende Folianten stützt, blickt er unter dem kleinen dreieckigen Hut lebhaft hervor, mit einer Wendung des Kopfes zur Linken. Doch glaubte der Künstler hier der bedeutenderen Wirkung wegen eines faltenreicheren Gewandes nicht entbehren zu können und bekleidete deshalb den König mit dem schweren Hermelinmantel, dessen feierliche Pracht zu der bequemen Alltags-Uniform, wie Friedrich sie zu tragen liebte, in einem Gegensatze steht. Schadow hat dies selbst in seinen „Kunstansichten" eingestanden und zählt diese Arbeit „nicht zu den gelungenen". Dennoch bezeichnet sie einen wichtigen Wendepunkt.

Klarer noch trat dasselbe Streben in den beiden Statuen des Generals Ziethen und des Fürsten Leopold von Dessau hervor, welche, ebenfalls in Marmor ausgeführt, den Wilhelmsplatz zu Berlin zieren [1]) und einen so lebhaften Contrast mit mehreren anderen eben daselbst befindlichen zopfigen Denkmalen bilden. Besonders Ziethen

[1]) Neuerdings in den Hof des Kadettenhauses übertragen und durch Erznachbildungen ersetzt.

in seiner knappen Husarenuniform ist durch schlichte Wahrheit der Erscheinung wie durch Feinheit der künstlerischen Empfindung von schlagender, tief eindringender Wirkung. Wer einmal diese schlanke Gestalt gesehen, wie sie, an einen Baumstamm gelehnt, das Kinn auf die Hand gestützt, sinnend dasteht, als gälte es, einen kühnen Reitercoup auszudenken, dem wird sie unvergeßlich bleiben.

Um dieselbe Zeit dachte man in Berlin darauf, Friedrich dem Großen ein Reiterstandbild zu errichten, und Schadow ging an den Entwurf eines solchen. Da er dabei die Absicht verrieth, den König in seiner wirklichen Tracht darzustellen, wurde ihm durch den hochverdienten Minister von Heinitz im Namen des regierenden Königs bedeutet, daß davon abzustehen sei, „weil das jetzige Costume sich für die Statuen nicht schicke." Durch eine merkwürdige Fügung wurde die wirkliche Ausführung dieses Denkmals so lange hinausgeschoben, bis — ein halbes Jahrhundert später — die allgemeine Stimmung, welcher der alte Meister Schadow so weit vorausgeeilt war, für die einzig richtige, lebenswahre Gestaltung eines solchen Werkes das Verständniß gewonnen hatte.

Bei einer andern Gelegenheit sollte Schadow im beharrlichen Verfolgen der eingeschlagenen Bahn in Opposition gerathen mit dem Manne, der damals unbestritten in Sachen des Geschmacks und der Kunst die einflußreichste Stimme in Deutschland besaß: — mit Goethe. Es galt das Denkmal, welches dem Fürsten Blücher in seiner Vaterstadt Rostock gesetzt werden sollte. Die künstlerische Leitung dieses Unternehmens war in Goethe's Hände gelegt worden. Schadow hatte für die Reliefs des Postamentes Entwürfe gemacht, welche die wichtigsten Scenen aus dem Leben des Feldherrn, namentlich seine Rettung durch Graf Nostiz, darstellten. Dieses Relief war in ganzer Wahrheit des wirklichen Vorganges aufgefaßt. Auf Goethe's Wunsch und Vorschrift mußte Schadow nun das Relief umändern und „mehr emblematisch-poetisch" gestalten, d. h. einigen Apparat von schützenden Genien u. dgl. hinzufügen.

So sehen wir in Schadow den Bahnbrecher einer Richtung, welcher die Plastik unsrer Zeit ihre vollendetsten monumentalen Werke verdanken sollte. Die Berliner Schule hat das Verdienst, dieselbe

weiter ausgebildet und consequent entwickelt zu haben, so daß auch in weitere Kreise schon der Einfluß dieser durch Energie der Lebenswahrheit überzeugenden Kunstweise gedrungen ist und vielfach erfreuliche Nachahmung gefunden hat. Doch würde man irren, wenn man die Berliner Plastik ausschließlich in den Grenzen dieses Gebietes befangen wähnte. Sie hat vielmehr zu gleicher Zeit nicht minder glänzende Lorbeeren auf dem Felde der Idealbildnerei errungen.

In der That ist die Idealdarstellung ein Reich, welches die Plastik nicht aufgeben kann, ohne sich aus ihrer eigentlichen Heimath zu verbannen. Ihr erstes und nächstes Streben richtet sich auf die Schönheit des menschlichen Körpers, die vollendete Harmonie seines Organismus, den Rhythmus seines Gliederbaues, den Adel seiner Bewegungen. Und während die Sculptur dies Alles in die Sprache eines anderen Materials, des Marmors oder Erzes, überträgt, wird sie von selbst darauf hingeführt, mit dem äußeren Anschein der Wirklichkeit von Fleisch und Blut die Zufälligkeiten der Einzelbildung abzustreifen und ihrem Werke das Gepräge einer höheren Nothwendigkeit zu geben. In diesem Sinne wird daher die Plastik immer wieder den menschlichen Körper in edler freier Nacktheit, in all dem unendlichen Reiz und Wohllaut des Gliederbaues, des lebendigen Wechselspiels der Formen darstellen, unbekümmert um das Gekrächz heuchlerischer Bigotterie, die nicht begreifen kann, daß man eine reine, edle Freude an der Gestalt empfindet, welche Gott geschaffen hat „sich zum Bilde“. Vor einigen Decennien, ja vor einem halben Jahrhundert würde es müßig gewesen sein, auch nur eine Sylbe über die ewige Berechtigung des Nackten in der Plastik zu reden. Heute, wo der Obscurantismus seine unlauteren Hände feindselig gegen die Wahrheit wie die Schönheit der Natur ausstreckt, ist ein Wort der Abwehr heilige Pflicht.

Eine andere Frage ist, ob die heutige Plastik zur Bearbeitung der antiken Mythenstoffe berechtigt sei; und falls dies bejaht wird, wie weit sie darin gehen dürfe. Wie es nicht an Einseitigen fehlt, welche, ohne Sinn für die ewig mustergültige Schönheit der antiken Architekturformen, die Anwendung derselben als undeutsch

und unchristlich verwerfen, so giebt es auch beschränkte Geister, die überhaupt der künstlerischen Bearbeitung antiker Sagen die Berechtigung absprechen. Wir würden aber ein ganzes Reich von Schönheit von der Erde vertilgen, wir würden die herrlichsten Werke Thorwaldsen's und so viele der edelsten Schöpfungen Rauch's und anderer Meister ausstreichen, wenn wir jene Borniertheit theilten. In den antiken Sagen ist, abgesehen vom specifisch Hellenischen, so viel allgemein menschliche Weisheit, so viel Poesie und Gedankentiefe, daß sie eine unerschöpfliche Quelle der Anregung für die Kunst sein und bleiben werden. Am allermeisten für die Plastik, weil die Art dieses Stoffes es mit sich bringt, daß die Schönheit des menschlichen Körpers an ihm sich rein und frei von entstellender Zuthat offenbaren kann. Wenn dagegen an öffentlichen Denkmälern, die mit beredtem Schweigen zum ganzen Volke sprechen, kein ausschließliches Besitzthum der Gebildeten sein sollen, antike Gestalten allegorisch verwendet werden, so muß, wer dem Volke in seiner Allgemeinheit die Segnungen der Kunst zugänglich zu machen wünscht, dies als unpassend ablehnen. Doch kommt auch hierbei noch sehr viel auf das Wie an. Wenn z. B. die Victorien und Minerven auf der prachtvollen Berliner Schloßbrücke in ihrer mythologischen Bedeutung dem Sinne des Volkes unverständlich bleiben werden, so wird das allgemein Menschliche, welches sich in ihrem Wirken, in ihren Beziehungen zum heranwachsenden, zum kampfgerüsteten, zum siegenden Krieger ausspricht, gleich für Jedermann verständlich sein. Das Wesen ist die Hauptsache, der Name thut Nichts zur Sache. Will man bei der knapp gedrängten Ausdrucksweise der Plastik nicht auf Vieles verzichten, so wird man zu derartigen Personificationen von Begriffen immer greifen müssen. Des Bildhauers Aufgabe ist es aber, hierin das Einfache, Selbstverständliche zu treffen. Unmittelbarer freilich, weil ohne Reflexion für die bloße Empfindung greifbarer, wirken solche Werke eines naiven Genres wie die anmuthigen Darstellungen, welche Drake als Fries um das Postament seiner Statue Friedrich Wilhelm's des Dritten im Thiergarten sich ziehen läßt. Hier sieht man stets von früh bis spät, besonders aber an Sonntagen, eine dichtgedrängte Menge aus

allen Ständen in andächtigem Beschauen versammelt. Und es ist nicht so sehr die Gestalt des königlichen Herrn, welche diese Anziehungskraft äußert, obwohl genug treue Liebe an diesem schlichten, anspruchslosen Fürstenbilde hängt: es sind vor Allem die lieblichen Reliefgestalten, Alt und Jung im friedlichen Verkehr mit der Natur, spielende Kinder, schöne Mütter und sinnige Greise, die mit jenen wieder jung werden, kurz, es ist all das frohe, gesunde, dem Gemüthe des Künstlers entsprossene Menschendasein, was die Beschauer warm und nah zu sich heranzieht.

Solche Werke konnte die Berliner Plastik nur dadurch hervorbringen, daß sie die Richtung auf treue, liebevolle Auffassung des wirklichen Lebens in seiner Fülle charakteristischer Besonderheit mit dem Sinn für die ideale Schönheit, wie die Antike ihn auf's Höchste entfaltet hat, zu verschmelzen wußte. War Schadow vorwiegend der Pfleger jenes erstgenannten Strebens, so lernen wir in seinem Schüler Christian Friedrich Tieck, dem Bruder des Dichters (1776 geb.), den Vertreter der idealen Plastik kennen. Seine Hauptarbeiten sind die Bildwerke, mit welchen er das Treppenhaus und die Gesellschaftsräume des großherzoglichen Schlosses zu Weimar und die Giebelfelder, Vestibüle und den Concertsaal des Berliner Schauspielhauses schmückte. In beiden Gebäuden führte schon die architektonische Form, und mehr noch die ideale Bestimmung, auf die Bearbeitung antiker Stoffgebiete hin. Aber auch für feine Auffassung des individuellen Lebens hatte Tieck Geschick und Begabung, wie zahlreiche Büsten von seiner Hand beweisen. Wo er jedoch der Portraitdarstellung monumentale Ausdehnung und Haltung geben sollte, griff er unbedenklich zur antiken Gewandung. So an einer ungemein schönen Statue, die im Schauspielhause zu Berlin aufgestellt ist. Ein Mann mit geistreichem Kopfe sitzt entblößten Oberkörpers, die übrige Gestalt in griechisches Himation gehüllt, auf einem Sessel. Die fein charakteristische Kopfbildung deutet auf ein Portrait. Es ist Iffland.

In Christian Rauch (geb. 1777, ein Jahr nach Tieck, gest. 1857) sollten sich beide Richtungen verbinden und einander wechselseitig zu einer Kunstblüthe durchdringen, wie die Plastik sie

seit Jahrhunderten nicht gesehen hatte. Man kann Rauch nicht eigentlich jene mächtige Schöpferkraft der Phantasie zusprechen, welche aus jedem Stoff, den sie berührt, ein neues, reiches Leben sprießen läßt; noch ist ihm jenes dämonische Pathos eigen, welches die leidenschaftlichen Bewegungen der Seele in kühnen Linien ausströmt. Das Dramatische liegt ihm fern, und das tiefer erregte Seelenleben findet in seinen Werken selten einen Ausdruck. Vergessen wir aber nicht zu bemerken, daß diese Regionen überhaupt mehr der Malerei als der Plastik eigen sind, und daß auch bei den Griechen erst die spätere Zeit einer vielfach überfeinerten, selbst raffinirten Empfindung Schöpfungen wie den farnesischen Stier, den Laokoon u. A. hervorbrachte. Rauch's natürliche Schranken hindern ihn nicht, einer der größten Bildhauer zu sein, der sowohl in den Idealgestalten, wie in den monumentalen Standbildern großer Männer Werke von unübertrefflicher Vollendung hingestellt hat. Nur eine leidenschaftlich bewegte Gestalt kennen wir von ihm: das Blücherdenkmal zu Breslau. Biegt man um die Ecke des stattlichen Platzes, auf dessen Mitte sich dies Werk erhebt, so stutzt man unwillkürlich und bleibt betroffen stehen, so mächtig und schlagend ist die Wirkung der hohen, dunkeln Erzgestalt, die in stürmendem Lauf mit ausgebreiteten Armen, in der Rechten das Schwert zum Angriff vorstreckend, den „Marschall Vorwärts" lebendig vor Augen stellt. So unaufhaltsam ist die Bewegung, daß das wirkliche Verharren der Figur auf dem Postamente damit einen Contrast bildet und dem Beschauer die Frage nahe bringt, ob hier die Sculptur nicht vielleicht ihre Grenzen überschritten habe. Uebrigens scheint diese Auffassung auf der Idee Schadow's, dem zuerst die Statue übertragen war, zu beruhen; wenigstens deutet er in seinen „Kunstanschauungen" darauf hin.

In Rauch's erstem bedeutenderen Werke, dem Grabdenkmal der Königin Luise zu Charlottenburg, zeigt sich schon die ganze Feinheit der Empfindung und die Eleganz der Durchführung, welche seinen Schöpfungen eigen sind. In der Auffassung aber bemerkt man noch ein Schwanken zwischen dem scharf Charakteristischen und dem typisch Idealen, oder vielmehr — ähnlich wie an Tieck's Iff-

landstatue — eine Verschmelzung beider Richtungen. So meisterhaft das Werk erscheint, so will es uns doch für ein Grabdenkmal zu zierlich, zu anmuthig bedünken, und deshalb stellen wir die Wiederholung dieses Werkes für Potsdam, so wie das Grabmonument Friedrich Wilhelm's des Dritten in Charlottenburg höher an Einfachheit und Würde. Besonders die Gestalt des Königs ist so voll Milde und Ernst, so durchhaucht von edler Schlichtheit eines redlichen Wollens, daß sie uns immer als eine der schönsten dieser Art erscheinen wird. Zu derselben Gattung gehören noch die später ausgeführten Grabdenkmale des Königs Ernst August von Hannover und seiner Gemahlin.

Von noch größerer Bedeutung für die Ausbildung dieser Richtung waren die vier Feldherrnstatuen, welche in den zwanziger Jahren von Rauch gearbeitet wurden. Den Reigen eröffnen die Marmorstatuen der Generale Scharnhorst und Bülow, aufgestellt im Jahre 1822 zu beiden Seiten der von Schinkel erbauten Hauptwache zu Berlin. Die Feldherrn sind durchaus im Costüm ihrer Zeit, in der an sich keineswegs schönen oder poetischen Tracht aus den Befreiungskriegen. Aber mit welch sicherm Schönheitssinn, mit welch feinem Tact ist jede Klippe der Prosa vermieden, an welcher so leicht die Kunst des Bildhauers hätte scheitern können! Die beiden Gestalten athmen die ganze Wesenheit persönlichsten Daseins, und es weht ein Hauch classischer Einfachheit und Anspruchslosigkeit uns aus diesen Denkmälern an. Vielleicht ruht keins von den vielen trefflichen Werken, die wir dem Meister verdanken, in so edlem Selbstgenügen auf sich, ohne bewußten Anspruch oder Bezug auf das außerhalb Liegende, wie diese reinen Schöpfungen. In den Reliefs des Postaments hat der Künstler die Momente der großen Erhebung Preußens mit Geschick an die beiden gefeierten Persönlichkeiten angeknüpft und sich dabei, um die tieferen Beziehungen kurz und schlagend zu entwickeln, der antiken Ausdrucksweise bedient. Streng genommen ist damit freilich ein Gebiet beschritten, welches sich dem allgemeinen Verständniß des Volkes entzieht. Doch geben wir zu, daß es Fälle giebt, wo die sparsame Natur der Reliefdarstellung solche Abbreviaturen erheischt, wie sie nur mit An-

wendung symbolisirender Allegorien erreicht werden kann. Hält sich dabei, wie im vorliegenden Falle, der Künstler an das Einfachste, Einleuchtendste, und weiß er vollends mit solchem Zauber von Schönheit seine Gestalten zu umgeben, dann giebt es keine kritischen Bedenken mehr. Weniger wüßten wir es dagegen zu vertheidigen, wenn die Darstellungsweise der Reliefs an *demselben* Denkmal so heterogener Natur sind, wie an dem 1826 in Berlin aufgestellten Blücherdenkmal. Die Statue selbst, eins der trefflichsten Werke des Meisters, ist allbekannt; wir reden daher nur von den Reliefs. Diese stellen zum Theil treu nach dem wirklichen geschichtlichen Leben die Hauptscenen aus dem großen Befreiungswerke dar. Man sieht hier die unkünstlerische Soldatentracht jener Zeit nicht bloß im Einzelnen, sondern in ganzen Massen und Colonnen mit einer Discretion und Gewandtheit behandelt, daß man, solcher That gegenüber, der Sculptur die Möglichkeit des Gelingens selbst für das Kühnste nach dieser Seite hin sofort zugesteht. Unmittelbar über diesem friesartigen Streifen finden sich aber andere Reliefs, welche in allegorisch-antikisirender Weise den mit griechischem Gewande bekleideten Vater Blücher mit Victorien, Genien und Borussien zusammenbringen. Diese nahe Verbindung des Heterogensten widerspricht dem natürlichen Gefühl, das vor derselben Bildtafel seine Stimmung zu wechseln und zu ändern gezwungen wird. Von dem Blücherdenkmal in Breslau redeten wir schon.

Waren die erwähnten Werke der Anforderung einer idealen Gestaltung selbst des geschmacklosesten Costüms gerecht geworden, um wie viel leichter wurde dies bei den Statuen der Polenfürsten Miecislaw und Boleslaw Chrobri, die im Jahre 1840 für den Dom zu Posen in Erz gegossen wurden. Hier kam die schöne frühmittelalterliche Tracht, das aus Kettenringen bestehende Panzerhemd und der noch von antiken Reminiscenzen beherrschte freie Mantelwurf hinzu, die natürliche Gestalt in's beste Licht zu setzen und dem Bildhauer entgegenzubringen.

Zu einem moderneren Stoffe hatte Rauch in seiner größten und bewundertsten Schöpfung, dem Friedrichsdenkmale, zurückzukehren. Auch dies Denkmal ist allgemein bekannt, und Jeder hat

sich wohl gefreut, den großen Preußenkönig in seiner wahrhaften Erscheinung durch die monumentale Bildnerei verherrlicht zu sehen. So staunenswerth nun die Kraft und Frische des hochbejahrten Künstlers in diesem Riesenwerke sich bewährt, so unübertrefflich zart die Vollendung all der zahlreichen Figuren bis in's Geringste durchgeführt ist, so reich, lebendig und malerisch wirksam der Aufbau des Ganzen erscheint, so darf uns doch so viel Licht nicht gegen die Schatten blind machen. Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß bei aller Kolossalität dieser Statuenberg dennoch nicht eigentlich groß und gewaltig wirkt. Will man einen majestätischen Eindruck voll Hoheit und Macht, so betrachte man den großen Kurfürsten des großen Andreas Schlüter auf der langen Brücke. Der reitet auf seinem friesischen Schlachthengst so siegreich, so unaufhaltsam einher, daß Alles sich vor ihm beugen muß. Rauch's Friedrichsdenkmal ist voll feinster Lebenswahrheit, es ist reich an interessanten Bezügen, es ist edel und in seiner Weise vollendet: aber die heroische Größe jenes alten Meisterwerkes fehlt ihm. Freilich war jener Vorläufer ein gefährlicher Vergleich, und darum schon empfahl sich die Idee, dem Könige gemeinsam mit seinen Generalen und sonstigen großen Zeit- und Denkgenossen ein Monument zu setzen: allein die Verwendung der letzteren am Postament in der Art, daß sie nicht bloß als Reliefs dasselbe bedecken, sondern an den Ecken sogar mit vier Hauptfiguren halbstatuenartig vorspringen, hat manches Bedenkliche. Der strenge Zusammenhang des architektonischen Unterbaues wird dadurch gelockert und mit den vier Reitergestalten ein fast equilibristisches Spiel getrieben. Endlich dürfte der ganze obere Aufsatz vielleicht um so mehr zu entbehren gewesen sein, als er die Reiterstatue des Königs den Blicken zu weit entrückt und außerdem an seinen Flächen mit Reliefs versehen ist, welche durch ihren allegorisirenden Inhalt dem Charakter der übrigen Darstellungen gar zu fremd bleiben. Wir wollen hier die Reihe unsrer Bedenken schließen, da man uns einem Werke gegenüber, das unbedingt im monumentalen Schaffen der Gegenwart eine der ersten Stellen einnimmt, nicht undankbar nennen soll. Nur denen möchten wir gegenübertreten,

welche dem Friedrichsdenkmal ohne Weitres den höchsten Rang unter den Schöpfungen Rauch's anweisen.

Was der Meister auf dem Gebiete der Idealdarstellung vermag, dafür sprechen allein schon die sechs kolossalen marmornen Victorien, die er für die Walhalla arbeitete. Auch diese unvergleichlich schönen Gestalten, die auf die freieste, edelste Weise den antiken Typus neubelebt zeigen, sind allgemein bekannt. Neuerdings hat Rauch ein anderes Idealwerk geschaffen, das einzige unsers Wissens, in welchem er einen biblischen Stoff behandelte. Es ist die Gruppe des Moses, welcher in der Schlacht gegen Amalek mit aufgehobenen Händen den Sieg für die Seinigen erbetet und dabei von Aaron und Hur unterstützt wird. Voll des höchsten Schönheitssinnes im ganzen Aufbau, im Zuge und der Verbindung der Linien, neigt der geistige Ausdruck sich doch einigermaßen dem Akademischen zu; wir dürfen daraus vielleicht schließen, daß das biblische Stoffgebiet unsern Meister weniger anspricht.

Viel wäre noch zu sagen von den unzähligen Portraitbüsten und verwandten Arbeiten, die ebenfalls das feinste Leben, die innigste Wahrheit und die geistreichste Behandlung zeigen. Allein das Gesagte wird schon genügen, die hohe Bedeutung Rauch's hervorzuheben. Kann dieselbe noch durch Etwas gesteigert werden, so ist es der Hinblick auf die große Zahl wackrer, zum Theil meisterhafter Schüler, welche der Altmeister der jetzigen Berliner Plastik gebildet hat. Wir suchen einen Ueberblick über diese und das von ihnen Erstrebte zu gewinnen, um die weitere Fortführung der Principien und Traditionen der Schule daran zu erkennen.

Zunächst nennen wir hier Friedrich Drake (geb. 1805), den Bildner des bereits erwähnten Königsdenkmals im Thiergarten. An diesem schönen Werke hat der Künstler in der Gestalt des Königs ein treffliches Beispiel treuer Hingabe an das individuelle Leben hingestellt, in den Reliefs des Frieses aber eine Anmuth und Holdseligkeit idyllisch naiver Scenen entfaltet, die unaufhörlich ihre Anziehungskraft bewähren und unbedingt zum Schönsten gerechnet werden müssen, was die moderne Bildnerei hervorgebracht hat. In verwandtem Geiste war früher schon von ihm die schnell beliebt

gewordene Marmorstatue einer Winzerin geschaffen worden, deren kolossale Wiederholung er neuerdings unternommen hat. Voll charakteristischer Schönheit sind sodann die acht Kolossalstatuen der preußischen Provinzen, welche er für den Weißen Saal im königlichen Schlosse zu Berlin in Gyps ausführte. Ein anderes Werk idealer Bedeutung, die Marmorgruppe eines von der Siegesgöttin bekränzten Kriegers auf der Schloßbrücke zu Berlin, offenbart eine kühne Kraft, gepaart mit holder Anmuth, und steht unter den acht Gruppen der Brücke als eine der gelungensten da. Bei Drake's Gestalten vornehmlich werden wir berührt, als hörten wir Weber'sche Melodien: so gesund und frisch, dabei so echt deutsch und innig ist Alles. Auch an dieser rein idealen Gruppe hat er dadurch dem deutschen Empfinden eine Anknüpfung geboten, daß er dem Krieger in Wuchs, Haltung und Gesichtsbildung einen Anflug germanischer Natur zu geben wußte. Wie eine Eiche markig und fest wurzelt er im Boden, sicher und frei nach vollbrachten Heldenthaten sich zur Ruhe anschickend und mit anspruchsloser Geberde das Schwert in die Scheide stoßend. Da schwebt, leicht wie im Fluge herangeführt, die Göttin herbei mit dem herrlichsten Preise des Sieges. Ein Gegensatz voll Leben und Empfindung!

Unter den Portraitdarstellungen Drake's sind die Statuen Rauch's, Schinkel's und der beiden Humboldt ausgezeichnet durch Feinheit und Schärfe des charakteristischen Ausdrucks. Im Jahre 1836 erhielt Osnabrück von seiner Hand die eherne Kolossalstatue Justus Möser's, und im Jahre 1858 Jena das ebenfalls kolossale Standbild Kurfürst Johann Friedrich's des Großmüthigen, des Stifters seiner Universität. Es ist eine der wenigen Gestalten im mittelalterlichen Costüm, welche die Berliner Plastik geschaffen hat. Obendrein war hier der spätmittelalterliche schwere Eisenpanzer anzuwenden, der weit entfernt ist von der Leichtigkeit und Schönheit des frühern Panzerhemdes, wie es auf dem Denkmal der beiden Polenfürsten von Rauch vorkommt. Die Tracht des späten Mittelalters überhaupt erscheint wegen ihrer Unnatürlichkeit und Verzwicktheit der plastischen Verwendung so ungünstig wie nur irgend eine. Die menschliche Figur verschwindet völlig in den

Puffen, gebauschten Aermeln und Jacken, oder in den unförmlich schwerfälligen Eisenrüstungen, Producten eines Geschlechtes und einer Zeit, die in verschnörkelter Unnatur den Sinn für einfache Schönheit verloren hatte. Im vorliegenden Falle trat die unbehülfliche Corpulenz des zu Feiernden noch als neues Hinderniß einer edlern Gestaltung in den Weg. Um so höher schätzen wir die Tüchtigkeit, mit welcher der Künstler sich seiner Aufgabe entledigt und in dem Denkmal ein Werk von monumentalem Ernst und einer gewissen Wucht des Eindrucks hervorgebracht hat.

Neuerdings hat Drake zwei Werke begonnen, die jedes für sich Zeugniß für die immer höhere Reife seiner künstlerischen Gestaltungskraft ablegen. Das Marmordenkmal für den verstorbenen Fürsten von Putbus ist das eine. Nach dem Vorbilde der Königsstatue im Thiergarten soll es die schönen, vom Fürsten geschaffenen Parkanlagen zu Putbus schmücken. Der Marmor eignet sich ganz besonders für solche Umgebungen, wie die Bronze besser im geschäftigen Treiben der Städte, in der Umgebung von Gebäuden zur Anwendung kommt. Der Marmor wird außerdem stets eine etwas idealere, dem derberen Wesen der Wirklichkeit ferner liegende Behandlung mit sich bringen, und so scheint es auch an diesem Denkmal der Fall. Die Gestalt des Fürsten, in der Generalsuniform mit dem Militärmantel, wird in ähnlicher Anspruchslosigkeit dem Leben nachgebildet wie die Statue des Königs im Thiergarten; aber den Seiten des würfelförmigen Postamentes gibt der Künstler Reliefs, welche in sinniger Haltung die Verdienste des Fürsten um die Hebung seines Landes und die Förderung von Kunst und Wissenschaft schildern. Bewegter, lebhafter, weil dem bunten geschäftigen Treiben des Tages näher stehend, sind die Reliefs, mit welchen Drake das in Berlin aufgestellte Denkmal Beuth's zu schmücken beauftragt wurde. Hier sind die gewerblichen Bestrebungen, denen der Verstorbene eine so wirksame Pflege angedeihen ließ, in energischer, lebenswahrer Weise geschildert, wobei die Darstellungen durch portraitartige Einfügung mancher auf diesem Gebiete berühmter Zeitgenossen ein besonderes nahliegendes Interesse erhalten haben. Von feiner geistreicher Charakteristik ist sodann das für

Wittenberg in Erz aufgeführte Melanchthon-Standbild, und voll sieghafter Gewalt des Ausdrucks in mächtig monumentaler Haltung das eherne Reiterbild König Wilhelms für das westliche Portal der Eisenbahnbrücke in Köln.

Es kann hier unsere Absicht nicht sein, die Werke der einzelnen Meister, ja selbst nur die Künstler alle namentlich aufzuführen. Wir wollen nur an charakteristischen Beispielen die Leistungen der Plastik prüfen und die allgemeine Richtung festhalten, nicht eine Geschichte der modernen Berliner Plastik oder Plastiker geben. Wir nennen daher die als bedeutend hervortretenden Bildhauer und charakterisiren sie durch irgend eins ihrer wichtigsten Werke. Eine sehr begabte Kraft, die früh zu schöner Entfaltung kam und noch Höheres versprach, war der Sohn des alten Schadow, Rudolf Schadow (geb. 1786), vorzugsweise in Gestalten idealen und naiven Genres ausgezeichnet. Die Sandalenbinderin, die Spinnerin, der Paris, ein Liebesgott und ein Discuswerfer gehören zu seinen schönsten Arbeiten, und in der letzten Composition, an deren Vollendung ihn der jähe Tod hinderte, einer Gruppe des Achill und der Penthesilea, erhob er sich zu großartigerem Ausdruck. Ebenfalls der idealen Darstellungsweise zugethan ist A. Wredow, von welchem die Schloßbrücke ihre Schlußgruppe erhalten hat. Dieser Künstler arbeitet mit solcher Sorgfalt und treibt die Vollendung in musterhafter Durchführung und Bearbeitung des Marmors so weit, daß er nur wenig Werke bis jetzt geschaffen hat. Unter ihnen ist der Ganymed von solcher Vollendung, daß die Akademie einen Abguß davon neben den Antiken in ihren Zeichensälen aufgestellt hat. Auf demselben Gebiete glänzt durch Kraft und Energie der Auffassung G. Bläser, von dem eine der vorzüglichsten unter den Gruppen der Schloßbrücke herrührt. Er hatte hier einen vorgeschrittenen Moment des Kampfes zu veranschaulichen. Man sieht den Krieger muthig in die Schlacht stürmen, beschirmt und unterstützt von seiner Kampfgenossin Pallas Athene. Gewalt des Ausdrucks und hoher Schwung der Bewegung verleihen dem Werke eine bedeutende monumentale Wirkung, grandios ist der siegesgewisse Charakter der hehren göttlichen Mitkämpferin aufgefaßt, und unge-

mein lebensvoll dagegen das mächtig angestrengte Vorstürmen des Kriegers. Dies Werk nimmt einen der ersten Plätze unter den Gruppen der Schloßbrücke ein. Im Fache der Bildnißstatue wäre das Denkmal des Oberbürgermeisters Francke in Magdeburg zu erwähnen, eine verdienstliche, einfach tüchtige Arbeit, ferner das eherne Reiterbild Friedrich Wilhelms IV für das östliche Portal der Eisenbahnbrücke zu Köln, ein Werk von schlichter statuarischer Haltung. Für die Eisenbahnbrücke zu Dirschau schuf Bläser das Relief, welches die Einweihung der Brücke durch den König darstellt, und in welchem er die Ungunst des Gegenstandes durch feine, lebenswahre Charakteristik der Portraitgestalten aufzuheben wußte.

Weiterhin ist hier A. Kiß zu nennen, der durch seine Amazonengruppe weltbekannte Bildhauer. Ohne Zweifel hat dies Werk große Verdienste und zeichnet sich durch mächtige Bewegung und energische Lebendigkeit aus. Allein abgesehen von einem Mangel der Composition, wodurch der Umriß der Gruppe sich nur von einer Seite günstig darstellt, spielt die Durchführung stark ins naturalistische Gebiet hinüber, in eine Sphäre, wo die monumentale Kunst leicht ihre Würde einbüßt. Wie hoch demnach auch der Beifall gewesen ist, den das Werk auf der Londoner Weltausstellung errang, so müssen wir doch gestehen, daß es unter den Schöpfungen der Berliner Schule zwar eine ehrenvolle, aber nicht eine der ersten Stellen einnimmt. Daß die große Menge von einem Kunstwerk um so mehr erbaut ist, je naturalistischer dasselbe erscheint, kann für uns nicht maßgebend sein. Noch weiter ging Kiß in dieser Richtung bei dem später vollendeten Reiterstandbilde König Friedrich Wilhelm's des Dritten für Breslau, und als eine völlige Verirrung müssen wir Werke wie den heil. Michael und den heil. Georg als Drachentödter bezeichnen, Erinnerungsdenkmale an die zu Boden geworfene Revolution von 1849. Dieser Hang zum Naturalismus läßt den Künstler da am wenigsten zur Entfaltung seiner Mittel kommen, wo es gilt, Denkmale in einer mehr dem Idealen sich nähernden Auffassung zu entwerfen. Solcher Art sind die Statue König Friedrich Wilhelm's des Dritten in Potsdam und die Reiterstatue desselben Monarchen in Königsberg.

Besser und in schlichter Lebenswirklichkeit zeigt sich das Reiterbild Friedrichs des Großen in Breslau, obschon es an dem dortigen Blücherdenkmal von Rauch einen gefährlichen Nachbar hat. Immerhin bleibt die Rüstigkeit und Gewandtheit, mit welcher Kiß seine Gegenstände ergreift und ausführt, anzuerkennen, und wenn es ihm an einer gewissen Feinheit des Sinnes und Höhe des Styls gebricht, so haben seine Gestalten — mit Ausnahme der ganz verunglückten Drachenbezwinger — stets etwas Frisches, Lebensvolles.

Nicht so thätig und rasch producirend, aber noch feuriger und gewaltsamer, dabei ebenfalls zu einem selbst in's Derbe ausschweifenden Naturalismus geneigt ist Kalide. Allgemein beliebt ist seine reizend anmuthvolle, lebhaft bewegte Brunnengruppe, einen Knaben darstellend, der an einen Schwan sich drängend den Hals des stattlichen Thieres in die Höhe biegt, so daß aus dem kindlich muthwilligen Spiel ein Motiv für das Ausschleudern des Wasserstrahls gewonnen wird. Ein andres, späteres Werk, eine Bacchantin mit dem Panther, spricht in fast rücksichtsloser Energie ein so übermächtiges, in gewaltigster Sinnlichkeit pulsirendes Leben aus, daß es dem zahmen Sinne der Gegenwart eben so leicht anstößig werden könnte, wie die üppigen Schilderungen eines Ardinghello. Es ist aber zu sagen, daß dies Lebensgefühl, so erregt und stürmisch immer es sich geben mag, innerlich gesund und naturwüchsig erscheint, und dadurch die freie Berechtigung in sich selber trägt.

Es kann nicht Aufgabe dieses kurzen Abrisses sein, eine Aufzählung aller einzelnen Künstler, selbst nicht eine erschöpfende Darstellung der Thätigkeit der bedeutendsten Meister zu geben. Vielmehr geht unsre Aufgabe dahin, das Allgemeine des Entwicklungsganges nachzuweisen und mit den Beispielen der bedeutendsten Werke zu erläutern. Wie sich die Berliner Plastik nach zwei Hauptrichtungen hin in gleicher Bedeutung entfaltet hat, so läßt sich die große Anzahl der bildnerisch schaffenden Künstler füglich in zwei Gruppen scheiden, je nachdem sie der einen oder der andern Richtung vorwiegend angehören. Zu denen, welche am meisten auf idealem Stoffgebiete thätig sind, ist besonders A. Fischer zu rechnen, ein Künstler, in dessen Werken ein feiner Sinn für die Schönheit

der Linien, Adel der Formen und lebendige Ausprägung des Gedankens zu erkennen ist. In besonders reicher mannigfaltiger Weise tritt dies bei den vier Gruppen hervor, welche er für den Belle-Alliance-Platz entworfen hat. Es war die Aufgabe, ein Bild der Befreiungskriege zu geben, nicht in bestimmter Ausprägung historischer Persönlichkeiten, sondern in allgemeiner Darstellung der Völkerstämme, welche an jenen Kämpfen thätigen Antheil genommen. Da der Künstler obendrein die Aufgabe hatte, mit jeder Gruppe das Wappenthier des betreffenden Volkes zu verbinden, so wurde dadurch eine allegorisch-ideale Richtung der Composition noch bestimmter vorgezeichnet. In welcher Weise er dies schwierige Problem gelöst, veranschaulichen wir am besten durch die Betrachtung der ersten Gruppe, welche den Beginn des Kampfes darstellt. Wir sehen zwei Krieger, einen bärtigen Mann und neben ihm einen dem Knabenalter kaum entwachsenen Jüngling, der offenbar eben einen Pfeil auf die Feinde abgeschossen hat. Während er mit gespanntem Blick die Wirkung des Geschosses verfolgt, schwingt der ältere Krieger in der Rechten eine mächtige Keule, bereit, seinem jüngern Kampfgenossen thätig beizustehen. Er stemmt sich dabei auf einen ausgestreckt ruhenden Löwen, der mit wildem Ausdruck und offenbar sprungbereit ebenfalls die Annäherung des Feindes zu erwarten scheint. Der ältere Krieger bezeichnet die Niederlande, der jüngere das engverbundene Nassau, der Löwe das beiden gemeinsame Wappenthier. Ueber den dramatischen Ausdruck, den schönen Aufbau, die harmonische Abrundung der Gruppe brauchen wir nichts hinzuzufügen. Die zweite Gruppe zeigt einen vorgeschrittenen Moment des Kampfes. Das wechselnde Glück der Schlachten hat sich schon hierhin und dorthin gewendet. Wir sehen einen jugendlichen Krieger, der mit gewaltiger Anstrengung den feindlichen Angriff abzuwehren und den neben ihm hingestreckten Gefährten zu vertheidigen scheint. Der die Gruppe begleitende Leopard erinnert uns, daß hier das englische Volk dargestellt ist. In der dritten Gruppe tritt Braunschweig und das nahe verwandte Hannover mit dem ihnen zukommenden Roß in muthiger Fortführung des begonnenen Kampfes vor uns, und in der letzten giebt Preußen, das

mit seinem zum Siegesfluge ansetzenden Adler heranrückt, den Ausschlag. Neben der Prägnanz und der Bestimmtheit des Ausdrucks, der monumentalen Geschlossenheit der Compositionen, der glücklichen Verbindung der Menschengestalten mit den begleitenden Thieren haben wir noch besonders die Feinheit der Charakteristik als ein vorzügliches Verdienst dieser Gruppen hervorzuheben. Obwohl die Art der Formgebung sich der Antike anschließt, ist doch durch die Behandlung der Gewänder, durch passende Zuthaten und Modificationen des Costüms, besonders aber durch den individuellen Ausdruck der Köpfe die Charakteristik so frei und sicher gehandhabt, daß jeder Anflug an nüchterne Allgemeinheit vermieden, die ideale Form vielmehr mit frisch pulsirendem, individuellem Leben erfüllt wird.

Kehren wir in den Mittelpunkt der Stadt zurück, wo auf engem Raume sich eine größere Anzahl trefflicher plastischer Werke vereint findet, als manche große Hauptstadt, z. B. Wien, auf allen ihren Plätzen zusammengenommen aufzuweisen hat, so sind es vor Allem die plastischen Zierden der Schloßbrücke, welche uns wieder mehrere tüchtige Bildhauer auf idealem Stoffgebiet vorführen. Unter ihnen steht als einer der Begabtesten der zu früh der Kunst entrissene H. Schievelbein oben an. „Pallas Athene unterrichtet den Jüngling in den Waffen," so lautete die Aufgabe, die der Künstler plastisch zu lösen hatte. So wenig bildnerisches Leben in diesem Gedanken liegt, so lebendig hat ihn doch der Künstler auszudrücken verstanden, so daß seine Gruppe zu denen gehört, welche noch am meisten einen charakteristisch bedeutsamen Ausdruck haben. Der jugendliche Krieger, eine schlanke, elastische Gestalt, holt eben mit der Lanze zum Wurfe aus. Die Göttin, welche ihm dicht zur Seite steht, greift mit leichter Hand an den Schaft, um ihm die richtige Lage zu geben. Das frisch Erregte und Angespannte in dem fest ausschreitenden Krieger findet sein schönes Gegengewicht in der majestätischen Ruhe der erhabenen Göttin, so daß die Gruppe voll edel plastischen Lebens ist.

Die reiche Phantasie Schievelbein's tritt noch mehr an einem großen Relieffriese hervor, welchen er für einen der beiden Höfe des

neuen Museums gearbeitet hat. Der Umstand, daß dieses überaus geistreiche Werk an einer Stelle angebracht ist, wo es kaum von irgend einem Standpunkte gesehen werden kann, hat es leider zu einer Obscurität verdammt, die es nicht verdient. Der ganze Fries in seiner bedeutenden Längenausdehnung schildert in einer Reihe von engverbundenen Scenen den Untergang Pompeji's. Eine der schönsten Partieen der Composition führt uns in das Heiligthum der Isis. Noch steht das Bild der Göttin in strenger Ruhe auf seinem Postament, aber von beiden Seiten schon stürzen mit dem Ausdruck des Entsetzens Fliehende herbei. Eine schöne Frauengestalt wirft sich wehklagend über einen Greis hin, der unter einem zerbrochenen Säulenstamm erschlagen liegt; eine andre weibliche Figur scheint vergeblich um Beistand zu flehen für die Rettung eines ohnmächtig an ihr hingesunkenen Jünglings; aber da ist nirgends Hülfe, denn wie verstört vor Entsetzen stürmen von der andern Seite Sclaven heran, nur bemüht, die kostbaren Geräthe und Gefäße fortzuschleppen. Der ergreifende Ausdruck, die Unmittelbarkeit der Handlung und der edle Rhythmus der Gruppirung geben der ganzen Composition einen hohen Werth. Und dies ist nur ein sehr kleiner Bruchtheil aus der großen und reichen Composition, nur ein Funken von dem fruchtbaren, phantasievollen Geiste, der darin sprüht.

In neuerer Zeit ist Schievelbein damit beschäftigt gewesen, mehrere Reliefcompositionen zum Schmuck der Dirschauer Brücke zu entwerfen, in denen er seine Auffassung bei der Darstellung von Scenen aus dem Leben der preußischen Hochmeister mit großem Geschick in einer den veränderten stylistischen Bedingungen glücklich entsprechenden Weise modificirt hat. Außerdem hat der Künstler sodann die Skizze zu einem prächtigen Brunnendenkmale entworfen, welches ihn auf die Behandlung christlich religiöser Stoffe führte. Obwohl gerade diese Seite der Plastik in der Berliner Schule nur ausnahmsweise vertreten ist, und die derartigen Werke leicht ein etwas akademischer Ausdruck anfliegt, so bildet doch dieser Johannesbrunnen, dessen reiche Composition die Gestalt Johannes des Täufers zum Mittelpunkte hat, eine glückliche Ausnahme von der Regel, und zwar wohl hauptsächlich deshalb, weil der Künstler mit rich-

tigem Tact das specifisch Kirchliche, welches der hier vertretenen Anschauung nun einmal fern liegt, vermieden und dafür das allgemein Menschliche, ewig Schöne und Wahre der christlichen Legendenstoffe hervorgehoben hat. Es ist das dieselbe Richtung, die auf dem theologischen Gebiet Schleiermacher vertrat, die mit edler Wärme der Empfindung aus den Oratorien Mendelssohn's tönt, und die neuerdings auch von einem unsrer talentvollsten Maler, Gustav Richter, in dem Bilde der Auferweckung der Tochter des Jairus in beredter Weise malerisch ausgesprochen wurde. Wir wollen diese Auffassung christlicher Stoffe nicht eben als die höchste hinstellen, aber gewiß ist sie diejenige, welche am meisten auf der Basis modernen Empfindens beruht und grade darin ihren Werth und ihre Bedeutung hat, daß sie aus dem reinen unmittelbaren Gefühle fließt, nicht aus der trüben Quelle gewaltsam forcirter oder künstlich anempfundener Richtungen der Vergangenheit.

Wir knüpfen unsre Betrachtungen abermals an die Schloßbrücke an, weil sie uns noch einige andere Bildhauer in verwandter Thätigkeit vorführt. Die erste Gruppe des ganzen Cyclus rührt von Emil Wolff. Sie stellt dar, wie die Siegesgöttin dem Knaben die Geschichte berühmter Helden erzählt. Bleibt es überhaupt bei der ganzen Doppelreihe der Gruppen zu bedauern, daß die vorgeschriebenen Themata die künstlerische Phantasie in einen gar zu engen Kreis von Vorstellungen bannten, und dem Ganzen, so prachtvoll es in seiner decorativen Erscheinung, so gelungen es in manchen einzelnen Gruppen ist, doch eine gewisse Dürftigkeit des ideellen Gehalts aufzwangen, so tritt diese ungünstige Wirkung vielleicht am stärksten bei dieser ersten Gruppe hervor. Dennoch scheint der Künstler hier sich mehr als billig von dem Unfruchtbaren seines Stoffes haben terrorisiren zu lassen, wenigstens zeugt es von einem merkwürdigen Mangel an Tact, die Siegesgöttin gegen Herkommen und Nothwendigkeit mit nacktem Oberkörper darzustellen, gleich als ob die schelmische Nebenidee dabei untergelaufen wäre, daß es der Nike in dem ungewohnten Lehreramte gar zu heiß geworden. Abgesehen von andern Unziemlichkeiten hat der Künstler dadurch auf ein natürliches, naheliegendes Mittel verzichtet,

die beiden isolirt verharrenden Gestalten in eine bessere Verbindung zu bringen. Im Uebrigen ist Emil Wolff nicht nach diesem wenig gelungenen Werke zu beurtheilen. Er gehört vielmehr unter den aus der Berliner Schule hervorgegangenen Künstlern zu den talentvollsten Darstellern des mythologischen, heroischen und naiven Genres und zählt seit einer Reihe von Jahren, welche er fast ohne Unterbrechung in Rom verlebt hat, zu den ersten deutschen Künstlern daselbst. Der Hirtenknabe, die Hirtin, der Jäger, der angelnde Knabe, sind eben so ausgezeichnet durch Anmuth und Lieblichkeit, wie der siegende Amor, die Amazonen, Thetis mit den Waffen des Achill hervorragend durch die Reinheit des Styls und die Lebendigkeit des Ausdrucks.

Vorzüglich im Zarten, Weichen, Empfindungsvollen macht sich L. Wichmann bemerklich, Eigenschaften, die in manchen Genre-Compositionen, so wie besonders in lebendig aufgefaßten und fein durchgebildeten Portraitköpfen ihm glücklich zu Statten kommen, dagegen der von ihm ausgeführten Gruppe auf der Schloßbrücke ein zu weichliches, modern sentimentales Gepräge gegeben haben. Die Siegesgöttin, welche den verwundeten Krieger aufrichtet, hat etwas ballmäßig Liebliches, und damit ist, bei aller Anerkennung der sorgfältigen gewissenhaften Ausführung, von der geistigen Bedeutung des Werkes wohl genug gesagt.

Ein auf dem Gebiet idealer Compositionen eben so fruchtbares als glückliches Talent bewährt der zu früh verstorbene H. Heidel, von dem die schön empfundene Gruppe des blinden Oedipus, der von seiner liebevoll besorgten Tochter geführt wird, herrührt. Der charakteristische Gegensatz der beiden Gestalten, der bis in die Anordnung und Drapirung der Gewänder lebendig hindurchklingt, ist in schönster Weise für die äußere Abrundung der Gruppe verwendet, und die durch das Wesen der Aufgabe bedingte mäßig schreitende Bewegung, die mit unmittelbarer Wahrheit die Bedeutung des Vorganges ausprägt, modificirt auf's Anziehendste die plastische Ruhe der Gruppe. In einem zweiten antiken Stoffe, den der Künstler früher behandelte, einer Statue der Iphigenia, athmet ebenfalls ein inniges Empfinden, verbunden mit der Einfachheit einer von

classischen Anschauungen genährten Auffassung. Einem andern Stoffgebiete gehört das Relief an, welches Heidel für das Martinsstift zu Erfurt ausgeführt hat. Es stellt in geistreich lebendiger Anordnung Luther vor, wie er die berühmten Thesen an der Kirche zu Wittenberg anschlägt. Später wurde Heidel mit der Ausführung des für Halle bestimmten Händeldenkmales beauftragt, das den großen Componisten im Costüm seiner Zeit, am Notenpult dirigirend, darstellt.

Noch einmal kehren wir zur Schloßbrücke zurück, um zu guterletzt an den beiden übrig bleibenden Gruppen wieder zwei andere Berliner Bildhauer kennen zu lernen. Der Eine ist C. Möller, dessen Gruppe Pallas Athene darstellt, dem Krieger die Waffen übergebend. Der jugendliche, ganz unbekleidete Kämpfer legt, wie zum feierlichen Gelübde der Tapferkeit, die Rechte auf die Brust, während er die Linke nach dem kurzen Schwerte ausstreckt, welches die feierlich heranschreitende Göttin in hocherhobener Hand darreicht. Der Künstler ist sichtlich bemüht gewesen, die Handlung in ihrer höchsten Bedeutung aufzufassen, aber es ist dadurch ein Hauch conventioneller Kälte in sein Werk gekommen, der eine fremde, mühsam anempfundene Stimmung verräth. Das spricht sich auch in der mangelnden stylistischen Uebereinstimmung der beiden Gestalten aus, von denen der Krieger fast zu weich und üppig, die Göttin zu hieratisch streng erscheint. Nicht viel glücklicher ist die Gruppe von Albert Wolff: Pallas Athene führt den Krieger in den Kampf. Die Haltung der Göttin ist zu sanft und unbestimmt, ihre Bedeutung aus dem Motive der Bewegung, das der Bildhauer ihr gegeben, indem er sie dem Krieger zuwinken und den Siegeskranz verheißend emporhalten läßt, schwer zu erkennen, und die Verbindung der beiden Gestalten erscheint daher innerlich wie äußerlich ziemlich lose, ein Mangel, der durch die gediegene Behandlung, besonders am Körper des Jünglings, nicht aufgewogen werden kann. Wolff scheint bei diesem Werke nicht auf seinem natürlichen Boden gestanden zu haben, wenigstens zeigen andere Arbeiten von ihm entschieden eine höhere Bedeutung. Wie er schon bei der Ausführung des Friedrichsdenkmals seinem Meister Rauch

Beistand geleistet und dadurch besonders auf das Studium der Anatomie des Pferdes hingelenkt worden war, so hat er in seinen beiden bedeutendsten Werken nach dieser Richtung hin das dort Gewonnene mit Glück und Geschick verwerthen können. Das eine ist die kolossale Gruppe, welche, in Erz gegossen, als Pendant zur Amazonen-Gruppe von Kiß für die linke Treppenwange des Museums ausgeführt wurde. Nach einer Skizze von Rauch entworfen, zeigt sie einen energischen jugendlichen Reiter, dessen Pferd von einem Löwen angefallen wird. Ein abgebrochener Lanzenschaft in der Seite des gewaltigen Thieres bezeugt genügend, daß der Kampf sich dem Ende zuneigt und der zu Boden niedergestürzte Angreifer scheint nur mit letzter Kraft noch seine Tatze in die Weiche des edlen Rosses zu schlagen, das sich im Schmerz hoch aufbäumt. Aber mit fester Hand bändigt es der Reiter und holt eben mit der Lanze zum tödtlichen Wurf auf den grimmigen Feind aus. Die Gruppe verbindet außerordentliche Prägnanz des Lebensausdrucks mit den Vorzügen eines trefflichen Aufbaues und klarer Gliederung, beides gesteigert durch große Feinheit des Naturstudiums und gewissenhafte Durchbildung. Das andere Werk ist ein Reiterstandbild des Königs Ernst August von Hannover für die Stadt Hannover. Es stellt den Gefeierten in prächtig reicher Husarenuniform auf rüstig ausschreitendem, kräftig gebautem Pferde dar. Einfache Natürlichkeit der Auffassung spricht sich wohlthuend in dem mit glücklichem Griff entworfenen Werke aus, das ungesucht und ohne Ziererei eine fest in sich geschlossene, energische Persönlichkeit überzeugend vorführt.

Hier ist wohl der Ort, auf einen in seiner Weise nicht minder bedeutenden Zweig der Berliner Plastik hinzuweisen, auf die Thierbildnerei. Ein Namensvetter des vorigen Künstlers, Wilhelm Wolff (Thierwolff) steht auf diesem Gebiete ohne Zweifel oben an. In zahlreichen kleineren und größeren Werken hat er eine seltene Frische und Feinheit in der Auffassung des Thierlebens bekundet, hat in ruhigem Behagen und im heftigen Kampf, so wie im Ausdruck humoristischer Begebenheiten dies bunte Dasein ge-

schildert. Neben ihm ist J. Franz noch als sinniger Beobachter und sorgfältiger Darsteller der Thierwelt zu nennen.

Wir hätten noch von manchem andern bewährten oder vielversprechenden Talente zu reden, wenn es unsre Absicht wäre, eine annähernd vollständige Uebersicht des Einzelnen zu geben. So hat B. Afinger neuerdings durch mehrere gemüthvolle Darstellungen religiösen Inhalts und durch die Arndtstatue für Bonn sich hervorgethan; so erweckt seit Kurzem Sußmann durch poetisch empfundene und harmonisch vollendete Schöpfungen im idealen Genre schöne Hoffnungen; Wittig und der früh heimgegangene Schindler haben mit Glück naive Stoffe behandelt, von Stürmer ist besonders eine frisch empfundene Statue des großen Kurfürsten, im Momente, wo er von Rügen Besitz ergreift, bekannt geworden; der talentvolle Haagen hat durch eine Reihe von Jahren als treuer Gehülfe bei den großen Arbeiten Rauch's, besonders der kolossalen Mosesgruppe, eben so bescheiden als wahrhaft verdienstvoll sich bethätigt und sodann durch die lebensvollen, naiv empfundenen Reliefs zum Thaerdenkmal für Berlin sich als selbständig schaffender Künstler bewährt; Reinhold Begas hat in mehreren Werken einer idealen Genreplastik, sodann aber besonders an dem reich entworfenen und schön aufgebauten Schillerdenkmal für Berlin sich durch Größe der Formen und sprühende Fülle des Lebens als eine vielverheißende Kraft erwiesen, und endlich soll selbst die seltene Erscheinung eines weiblichen Bildnertalents dieser Schule nicht fehlen, wie es Elisabeth Rey in mehreren anziehenden Arbeiten bekundet hat.

Was in dieser ganzen Reihe von Künstlern bei aller Mannigfaltigkeit als fest ausgeprägte Familienähnlichkeit sich durchzieht, ist der tiefe Respekt vor der einfachen Wahrheit der natürlichen Erscheinung, das Streben nach einer gründlichen Auffassung und Wiedergabe ihres innern Wesens. Jene verschwenderisch reich angelegten schöpferischen Geister, deren Phantasie die Gestalten in unversiegbarer Ideenfülle entspringen läßt, sind in der ganzen Reihe der Berliner Plastiker, etwa mit Ausnahme von Schievelbein, kaum zu finden. Wie die Natur des Landes hier alles Leben auf strenge Arbeit und mühevolles Ringen gestellt hat, so ist auch auf dem

Gebiete geistigen Schaffens ein treues Haushalten mit dem anvertrauten Pfunde die Grundbedingung des Gedeihens. Aber nur auf diesem ernsten, mühevollen Wege vermochte grade jene Kunst, in welcher geistreiche Einfälle, phantasievolle Combinationen für sich allein am wenigsten gelten, zu dem gediegenen Wachsthum zu gelangen, den kräftigen Grundstamm zu entwickeln, von dem so viele Aeste und Zweige mit lustiger Blätterfülle und Blüthenpracht sich ausbreiten sollten. Die Berliner Plastik steht deshalb im bunt verwirrten Kunsttreiben der Gegenwart als glänzendes Beispiel da; auf dem dornenvollen Wege nach der Wahrheit fiel ihr die Schönheit in den Schooß, und so gelangte sie zu dem wahren Ziele der Kunst, einer harmonischen Verschmelzung von Realismus und Idealismus. —

Wir haben schließlich noch eines Bildhauers zu gedenken, der seine künstlerische Ausbildung ebenfalls durch den Hauptmeister der Berliner Schule empfangen hat, Jahre lang jedoch selbst als Meister an der Spitze einer tüchtigen und rührigen Schule gestanden und durch eine Reihe hochbedeutsamer Werke sich als einen der Ersten im Kunstschaffen der Gegenwart bewährt hat. Ernst Rietschel (1804—1860) — denn von ihm ist die Rede — spricht im innersten Wesen seines Schaffens eine geistige Verwandtschaft zu den Principien der Berliner Plastik aus, die er auf den verschiedensten Darstellungsgebieten in vollendeter Weise bethätigte. Das ideale Gebiet wurde von ihm theils in umfassenden monumentalen Aufgaben, theils in kleineren selbständigen Schöpfungen mit jener Feinsinnigkeit naiver Empfindung behandelt, wie sie durch Rauch zuerst in hervorragender Weise vertreten worden war. Es ist dieselbe Stimmung, aus welcher auf architektonischem Gebiet die unvergleichlichen Werke Schinkel's hervorgegangen sind, Bestrebungen und Schöpfungen, die wahrlich nicht einer trocken archäologischen Sucht nach künstlicher Wiederbelebung abgethaner Zustände entsprossen sind, sondern mit der geistvollen, aus dem tiefsten künstlerischen Bewußtsein hervorgegangenen Wiedergeburt classischer Schönheit zu vergleichen sind wie sie das goldene Zeitalter unsrer großen Literaturepoche mit den Namen Lessing, Herder, Schiller und Goethe ver-

knüpft. Solche Werke, denen eine ewige Jugend und Schönheit das Siegel unvergänglicher Gültigkeit aufdrückt, sind von Rietschel in den Bildwerken für die Giebelfelder des Theaters zu Dresden und des Opernhauses zu Berlin geschaffen worden, und in würdiger Weise reihen sich ihnen die zahlreichen Reliefcompositionen an, welche er in Verbindung mit Hänel als trefflichen plastischen Schmuck dem Aeußern des neuen Museums in Dresden gegeben hat. Nicht minder bedeutend erscheint der Künstler da, wo es gilt, dem individuellen Leben in seiner charakteristischen Ausprägung nachzugehen, es mit inniger Naturempfindung zur Darstellung zu bringen. Dies hat er an einer Reihe ausgezeichneter Portraits bewiesen, von denen wir die Medaillonreliefs von Berthold Auerbach, Eduard Devrient, Moritz von Schwind, Ferdinand Hiller, Franz Liszt, Robert und Clara Schumann, sowie die Büsten von Rauch, Felix Mendelssohn, Carus hervorheben.

So bedeutend wir den Meister nach diesen verschiedenen Richtungen finden, so ist damit doch bei Weitem der Kreis seiner Thätigkeit nicht erschöpft. Selbst in der flüchtigsten Skizze seines Schaffens dürfen wir die Werke des christlich-religiösen Anschauungskreises schon deshalb nicht unerwähnt lassen, weil auch unter ihnen eine Schöpfung ersten Ranges sich befindet. Es ist die Maria mit dem Leichnam Christi, für die Friedenskirche bei Potsdam in Marmor ausgeführt. Im linearen Aufbau dieser Gruppe hat der Meister mit Absicht die sanfteren, harmonisch-weichen Uebergänge verschmäht, an denen die Empfindung wie auf gleichmäßig bewegter Welle behaglich hingleitet; statt dessen ist beinahe etwas Strenges, Herbes in der Anordnung und Linienführung. Aber wie trefflich entspricht dies der ergreifenden Tiefe und Gewalt des Grams, der hier im Bilde der schmerzensreichen Mutter vor dem Leichnam des edelsten Sohnes rührend ausklingt! Wie ist sowohl dem affectvollen Pathos als der weichen Sentimentalität so gänzlich der Weg abgeschnitten, und wie unendlich wahr und tief ist der Vorgang in seiner ewig menschlichen Bedeutung aufgefaßt! Das Werk gehört zu den innigsten und schönsten Erzeugnissen wahrhaft christlicher Empfindung und wiegt alle die gemachten und geschraubten Pro-

ducte forcirter moderner Christlichkeit, die man für echt ausgeben möchte, auf. Niemals hat die Plastik, ohne ihres eigentlichen Wesens sich zu begeben, Seelenzustände mit tieferem und wärmerem Gefühl geschildert.

Ein Meister, der so im Reiche sinnlicher Schönheit, lebendiger Charakteristik und inniger Empfindung gleichmäßig zu Hause ist, mußte im höchsten Grade die Fähigkeit besitzen, die Koryphäen modernen Geisteslebens in monumentalen Standbildern auszuprägen. Wie Rietschel dies in seiner für Braunschweig geschaffenen Lessing-Statue in unübertrefflicher Meisterschaft geleistet, ist allgemein bekannt und bewundert worden. Wer trüge nicht aus Abbildungen oder Abgüssen oder aus dem Anblick des Originals selbst unauslöschlich eingeprägt in sich das Bild des Mannes, der wie Keiner die Bahn einer neuen Entwicklung gebrochen und seine Nation von den drückendsten geistigen Sclavenfesseln befreit hat. Dies kühne reformatorische Element spricht aus jeder Linie des Standbildes; diese fest in sich selber wurzelnde energische Mannesgestalt ist wie zu Kampf und Angriff bereit, und doch mischt sich auch nicht der leiseste Hauch von Uebermuth oder gar theatralischem Wesen in die würdevolle Einfachheit der Auffassung. Es ist ein Mann vom Kopf bis zu den Füßen, mehr nicht, aber das sagt genug.

Daß Rietschel bei seinem Lessing-Standbild ohne Umschweif zur Aufnahme des Zeitcostüms griff, war, wie sich aus unserm historischen Ueberblick ergibt, keineswegs ein neuer Gedanke, denn bereits Schadow und Rauch hatten ihre Feldherrnbildnisse in ähnlicher Weise aufgefaßt. Dennoch wurde hier ein neuer Schritt gethan, weil nicht die Männer der That, die mit ihrer ganzen äußern Existenz dem öffentlichen Leben angehören, zu schildern waren, sondern einer von den Heroen des Geistes, deren Bedeutung wir genügend und ausschließlich aus der Bildung des Kopfes herauszufühlen pflegen. Wir müssen es daher als einen Gewinn betrachten, wenn die Plastik in den öffentlichen Denkmälern uns unsre großen Männer in voller, leibhaftiger Existenz vorführt, mit allen Bedingnissen zeitlichen Daseins, wie sie das Wesen jeder geschichtlichen Erscheinung fordert. Diese Richtung der Kunst knüpft am meisten an den in neuerer Zeit so mächtig erwachten historischen

Sinn, an eine Richtung in unserm Geistesleben, die wir nicht hoch genug anschlagen, nicht sorgsam genug pflegen können, weil wir in ihr die Bürgschaft für eine freiere Entwicklung unsrer politischen Zustände haben. Im letzten Grunde aber soll alles geistige Schaffen, auch das auf dem Gebiete des Schönen, der Größe und Freiheit des nationalen Lebens zu Gute kommen. Deshalb müssen wir jene Richtung der Plastik hoch verehren, welche uns unsre großen Männer im scharf charakteristischen Gepräge ihrer geschichtlichen Erscheinung vorführt. Doch liegen hier für die Sculptur Schwierigkeiten, welche im Wesen dieser Kunst begründet sind. Die Malerei kann durch die Breite und Tiefe, welche ihr gestattet ist, eine Fülle von Beziehungen ausdrücken, in denen die Bedeutung einer Person oder eines Ereignisses lebendig zur Anschauung kommt. Die Gestalten der Sculptur sind so fest in sich abgeschlossen, daß sie keine Beziehung mit einem außer ihnen liegenden Moment gestatten. Wie schwer vermag sie daher in einer Einzelfigur, selbst wo diese in voller Leibhaftigkeit der Existenz sich darstellt, den Kerngehalt ihrer geistigen Wirksamkeit, die Tiefe ihrer innern Bedeutung uns verständlich zu machen. Sollten wir aber darum auf die plastische Darstellung unsrer Geistesheroen verzichten und nur den Rittern vom Schwerte die Ehre des öffentlichen Denkmals zugestehen? Gewiß, wenn nicht im Bereich der Plastik selbst sich Hülfsmittel genug darböten, auch die geistigen Beziehungen in frischer Bilderschrift vorzuführen. Dazu ist aber das Relief, dies Mittelding zwischen Plastik und Malerei, auf's Beste geeignet. Je mehr also die Bedeutung der darzustellenden Persönlichkeit dem Geistesleben angehört, desto nothwendiger wird das Hinzuziehen der Reliefcomposition, für die ja auch am Postamente in würdigster Weise der Raum sich darbietet. Wie wenig würde sich vor Allem die Bedeutung eines Dichters oder gar eines Musikers durch ein Standbild aussprechen lassen, wie wenig würde zum Beispiel in dem Beethoven-Denkmal Hänel's zu Bonn sich erkennen lassen, daß es sich um einen Musiker handle, wenn nicht die schönen Reliefs am Postamente die Lücke gleichsam ausfüllten. Beim Lessing-Denkmal Rietschel's vermissen wir um deswillen die Zugabe der Reliefs weniger,

weil es dem Meister in seltener Weise gelungen ist, die Gestalt selbst so zu motiviren, daß sie ihr geistiges Wesen prägnant und lebensvoll ausdrückt. Wie Rietschel dagegen den specifischen Charakter des Musikers in der für Dresden ausgeführten Statue Karl Maria's von Weber zum Ausdruck zu bringen verstanden hat, ist um so interessanter, als die Innerlichkeit des musikalischen Schaffens dem Plastiker kaum ein darstellbares Motiv zu gewähren schien. Gleichwohl hat der geniale Meister dadurch, daß er die Gestalt aufhorchend darstellte, als gelte es ein innerlich empfundenes musikalisches Motiv festzuhalten und der Seele einzuprägen, diese schwierigste aller plastischen Aufgaben unübertrefflich gelöst. Im Uebrigen wird in solchen Fällen, wo ein geistiges Leben charakterisirt werden soll, die Plastik der Reliefcomposition kaum entrathen können. Für die Art der Behandlung solcher Reliefs wird sich freilich in den meisten Fällen eine ideale symbolisirende Auffassung als unumgänglich ergeben. In dieser Verbindung des Idealen mit dem Element realer Charakteristik liegt an sich durchaus nichts Unhaltbares, und wenn wir Aehnliches bei gewissen Compositionen Rauch's, besonders beim Blücher-Denkmal zu Berlin tadelten, so galt unsre Mißbilligung dem Umstande, daß die idealen Beziehungen nicht in frischer, naiv empfundener, sondern in kühl allegorischer Weise erfaßt waren. Dagegen hat Drake bei den Reliefs für das Postament des Beuth-Denkmals in höchster Lebendigkeit und Unmittelbarkeit beide Elemente der Darstellung neben einander zur Geltung zu bringen gewußt.

Es ist das zu Weimar aufgestellte Schiller-Goethe-Denkmal von Rietschel, zu dessen Betrachtung uns die voraufgeschickten Erwägungen hinüber führen sollten. Wir haben darin schon ausgesprochen, wie sehr wir mit der auf reale Charakteristik ausgehenden Auffassung einverstanden sind, obwohl wir vorweg nicht verhehlen wollen, daß uns die Idee eines Denkmals der beiden Dichterfürsten durch Hinzufügung bezeichnender Reliefs am Postamente erst in ganzer Tiefe verwirklicht sein würde. Aber abgesehen davon ist es dem Künstler gelungen, in den beiden Gestalten bei aller Bedingtheit der plastischen Erscheinung und der bis in's Kleinste getreuen, streng historischen Ausprägung, den geistigen Begriff der Darzu-

stellenden mit so wunderbar ergreifender und überzeugender Gewalt zu verkörpern, daß ohne die geringste Gefährdung der Gesetze plastisch monumentaler Darstellung die reiche Summe innerer und äußerer Beziehungen, die das Zusammenleben jener beiden großen Männer darbietet, zur Erscheinung kommt. In unübertrefflicher Feinheit der Form und im geistvollen Ausdruck der Köpfe spricht jeder sein besonderes Wesen nachdrücklich aus. Wir sehen die sichere Haltung Goethe's, der den noblen Applomb des in den höchsten Lebenskreisen heimischen Staatsmannes mit der freien heitern Würde des weltkundigen Dichters verbindet. Mit festem Fuß wurzelt die markige, straffe Gestalt auf dem Boden der Wirklichkeit, und der klare Blick des löwengleichen Kopfes haftet mit durchdringendem Verständniß auf den Erscheinungen des Lebens. So hält er auch mit vollem Bewußtsein in sichrer Rechten den Lorbeerkranz, das Symbol ruhmgekrönter Poesie, gefaßt, während er die Linke in liebreichem Wohlwollen auf die Schulter des Freundes gelegt hat. Es ist, als wolle er ihn, den Jüngern, verheißungsvoll Mitstrebenden, der im idealen Flug der Gedanken der Erde und seiner selbst zu vergessen scheint, seinem Volke vorführen. Immer von Neuem klingen uns beim Anschauen dieser schönen Gruppe, die den hohen Freundschaftsbund dieser edlen Geister so einfach und innig vor Augen bringt, jene weihevollen Worte im Gedächtniß nach, die Goethe dem früh dahin geschiedenen Freunde als schönstes Zeugniß nachgerufen hat:

„Und hinter ihm, im wesenlosen Scheine
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine."

So hat Meister Rietschel der begeisterten, hingebenden Liebe, mit welcher das deutsche Volk an diesen beiden engverbundnen Geistern hängt, einen unvergänglichen Ausdruck verliehen. Er hat in diesem Hauptwerk seines Lebens wie in dem Lessing-Denkmal mit unvergleichlicher Wahrheit seiner Nation die lebensvollen Gestalten seiner edelsten Lieblinge in's Herz geschrieben, und fortan wird die sinnliche Vorstellung, die wir von jenen großen Männern haben, durch Rietschel's Gestalten ihre bestimmte Form gewinnen. Freilich mußte der Künstler, um einen äußern Anhalt für die Darlegung

der geistigen Beziehungen zu gewinnen, das symbolische Attribut des Kranzes hinzufügen, dessen Bedeutung von privaten und öffentlichen Stimmen mehrfach verkannt worden ist. Und doch liegt grade in der Weise, wie Schiller, dessen Adlerprofil in erdvergessnem Aufschwung nach oben gekehrt ist, nur leise streifend mit der Rechten den Kranz berührt, das charakteristisch Bedeutsame seiner nur kurz gemessnen Lebenslaufbahn angedeutet. Vielleicht ist jedoch dies Motiv, so geistreich und sinnig es erscheint, dennoch zu fein und subtil, um mit einem Schlage sofort beim Anblick der Gruppe dem Beschauer klar entgegenzutreten. Gleichwohl mußte die Aufgabe selbst auf ein derartiges Motiv für die Verbindung der beiden Gestalten hinführen, wenn dieselben nicht als zwei zufällig zusammengetretene Einzelstatuen isolirt verharren sollten. Eine Gruppe kann nur da entstehen, wo eine bestimmte Action die einzelnen Glieder derselben beherrscht und concentrirt. Ist die Handlung, ist das dramatische Element, welches dadurch als nothwendig vorausgesetzt wird, auch nur von geringem äußern Nachdruck, so genügt es schon, wenn wenigstens ein zarter Keim dazu sich dem Plastiker als Anhalt bietet. Unter diesem Gesichtspunkte wird das vielfach angefochtene Motiv des Dichterkranzes aufzufassen und zu beurtheilen sein.

In alle Schönheiten des unvergleichlichen Werkes näher einzugehen, müssen wir uns um so mehr versagen, als das Wort ungenügend ist, die lebendige Empfindung davon zu vermitteln. Genug, daß wir hier bei einem Höhenpunkt des modernen Schaffens angelangt sind, der uns nur den Wunsch noch hervorruft, daß es unsrer Sculptur gestattet sein möge, länger fernerhin auf dieser Höhe sich zu halten. Die Klippen werden nicht fehlen, und schon jetzt kann man in dem mehr und mehr hervortretenden Bestreben, bei monumentalen Werken durch übertriebene Anwendung der Ciselirung die äußere Beschaffenheit der Stoffe, die verschiedne Textur auf der Oberfläche wiederzugeben, eine Hinneigung zu genrehaft naturalistischer Behandlung nicht verkennen.

Aber auch in dem einseitigen Betonen des individuell Charakteristischen ist unsrer Plastik bereits eine Gefahr entstanden, die sich in einer Anzahl jüngerer Denkmäler erschreckend offenbart hat.

Es ist eine Ironie des Schicksals, daß gerade an den neuerdings errichteten Standbildern des idealsten unter unsern Dichtern der nackte Realismus nicht bloß in seiner unschönsten Gestalt, sondern auch in seltener Unfähigkeit zu Tage getreten ist. Wer die Schiller-Statuen gesehen hat, welche zu Frankfurt, namentlich aber zu Mainz, wo eher eine Karikatur als ein Ehrendenkmal das Ergebniß war, errichtet worden sind, der wird ein gerechtes Bedenken wegen der abschüssigen Bahn, auf welcher die Plastik sich hier bewegt, nicht unterdrücken können; der wird mit um so größerer Schärfe darauf hinweisen, daß vor Allem bei der Portraitbildnerei der höchste Grad idealer Durchdringung, die reifste Meisterschaft stylvoller Auffassung hinzutreten muß, um den Werken die Weihe monumentaler Schöpfungen zu verleihen. In diesem Sinne ist kein Meister so beispielgebend und mustergültig wie Rietschel, und noch einmal sollte er diese Ueberlegenheit in dem größten und letzten, erst nach seinem Tode ganz vollendeten Werke bewähren. Ich meine das Luthermonument zu Worms.

Den Gedanken, dem großen Reformator ein Standbild zu errichten, erweiterte der Meister zu der Idee eines Gesammtdenkmals der Reformation. Deßhalb stellte er Luther auf ein Postament, an dessen Unterbau die sitzenden Figuren von vier Vorreformatoren: Waldus, Wiklef, Huß und Savonarola, angebracht sind. Es gipfeln also die reformatorischen Bestrebungen der verschiedensten Nationen in der mächtigen, Alles überragenden Gestalt Luthers. Wie er diesen im weiten wallenden Gewande, die geballte Rechte fest auf die Bibel gelegt, den begeisterten Blick vertrauensvoll nach Oben gerichtet, hingestellt hat, ist ihm ein Werk gelungen, das an Fülle des Lebens, Wucht der Charakteristik und Energie des Ausdrucks von keiner andern Schöpfung der modernen Plastik erreicht wird. Es ist das freudige, offene Gottvertrauen selbst, das hier zum mannhaften Bekenntniß, zum kühnen Protest sich einer feindlichen Welt entgegenstellt. In den Vorreformatoren sind ebenfalls, bis auf den minder gelungenen Huß (von Kietz, einem Schüler des Meisters) die verschiedenen Abstufungen und Schattirungen des durch die Nationalität mit bedingten Gottesbewußtseins trefflich

ausgeprägt. Den Wiklef hat Rietschel noch selbst vollendet; Savonarola und Waldus wurden ganz im Geiste des Meisters durch Donndorf ausgeführt.

In diesem Mittelstück ist aber nur ein Theil der ganzen Composition enthalten. Eine mit Zinnen gekrönte Brüstungsmauer umgiebt das Denkmal auf drei Seiten, nur von vorn den Zutritt gestattend. Auf den Ecken dieser „festen Burg" sind als Vorkämpfer der Reformation Friedrich der Weise und Philipp der Großmüthige, Melanchthon und Reuchlin aufgestellt, der erste und der letzte von Donndorf, die beiden andern von Kietz modellirt. Zwischen ihnen sodann sind auf der Mitte der Brüstung sitzende Frauengestalten: Personifikationen der Städte Speier (von Schilling), Augsburg (Kietz) und Magdeburg (Donndorf) angeordnet — letztere als die Märtyrin der Reformation von ergreifender Tiefe des Ausdrucks. Medaillons und Reliefs am Postament des Lutherbildes geben endlich noch andre Förderer, sowie die historischen Hauptmomente des großen Werkes der Kirchenerneuerung.

Daß ich mit der Gesammtwirkung des Denkmals nicht einverstanden bin und dieselbe zu unruhig, zu malerisch und zerstreut finde, habe ich an anderem Orte (in C. v. Lützow's Zeitschr. für bildende Kunst) eingehend dargelegt, ohne dabei die unvergleichliche Herrlichkeit des Einzelnen, namentlich des eigentlichen Standbildes mit seinem Unterbau zu verkennen. Allem Anscheine nach ist aber in dem Lutherdenkmal der Gipfelpunkt in unsrer historischen Monumentalplastik bereits erreicht, und es gilt schon mit Ernst zu wachen, daß nicht ein Sinken von der Höhe unversehens uns überrasche. Das Bedenkliche einer bloßen Portraitkunst, die leicht dem einseitigen Realismus verfällt, haben wir nicht verhehlt. Hoffen wir aber, daß der gute Geist und der gesunde Sinn, der bis jetzt unsre Sculptur geleitet hat, sie auch ferner auf dem rechten Wege erhalte!

Cornelius.

Zu Ende ging das Jahr, das uns einen der größten Meister deutscher Kunst geraubt hat, und nachdem die Trauer über den Verlust seines sterblichen Theiles nunmehr einer ruhigen Prüfung gewichen ist, ziemt es sich wohl, uns sein Unsterbliches klar vor Augen zu stellen, die Züge seines Bildes uns zu vergegenwärtigen, wie es unvergänglich in der Kunstgeschichte leben wird. Während er noch unter uns wandelte, und gerade in den letzten Jahren zumeist, hat blinde Vergötterung manchmal heftig das Weihrauchfaß um ihn geschwungen und in schweres Gewölk von Lobesphrasen ihn eingehüllt. Ihn hat das nimmer angefochten; ruhig und unverändert traten seine gewaltigen Züge wieder hervor, sobald der Dunst sich einen Augenblick verzogen hatte. Wir aber können und wollen in solchen Ton nicht einstimmen. Einem Meister gegenüber, der mit rücksichtsloser Energie nach Wahrheit gestrebt hat, der selbst die Schönheit lieber als die Wahrheit verletzen mochte, gibt es nur eine würdige Art der Verherrlichung: das redliche Streben nach Erkenntniß seines Geistes, nach unbefangener Würdigung seiner Schöpfungen.

Wie alle großen Idealisten stand Cornelius einsam da in seiner Zeit, in scheuer Verehrung mehr gemieden als gesucht von der Menge; gigantisch ragt seine Gestalt wie ein Wahrzeichen aus einer schon abgeschlossen hinter uns liegenden Epoche in die Gegen-

---

Nach einem in der Kunstschule zu Stuttgart bei der Corneliusfeier zum Gedächtniß des Meisters gehaltenen Vortrag völlig neu gearbeitet und im Christl. Kunstbl. 1868 No. 1 ff. veröffentlicht.

wart hinein, die in ihrer lauten, bunten Geschäftigkeit weltenweit von den stillen Reichen fortgetrieben ist, wo seine Muse waltet. Und mehr: er selbst für sich allein bezeichnet eine ganze Aera der modernen Kunstgeschichte; an den Grenzen einer abgestorbenen Zeit erhebt er sich als gewaltiger Erneuerer, als heldenkühner Reformator. In seinem universellen und darum echt deutschen Geist die gesammten früheren Bildungsmomente umfassend, den hohen Idealismus des Hellenenthums, die mystische Gedankentiefe des christlichen Mittelalters, die energische Lebensfülle der goldenen Zeit der Renaissance, sucht und findet er für diesen unermeßlich reichen Inhalt die neue bedeutende Form und bricht einem breiten Strome frischer Kunstentwicklung freie Bahn. Aber während er so Hohes vollbringt, trägt doch auch Er den Schranken des Menschlichen, den Bedingnissen seiner Zeit den Tribut ab. Wollen wir also mit der allein geziemenden Gesinnung, mit dem ernsten Wunsche nach Erkenntniß an ihn herantreten, so müssen wir ihn im geschichtlichen Zusammenhange betrachten.

Man pflegt die verkommene Kunst des vorigen Jahrhunderts als Folie für Cornelius' Auftreten zu verwenden. Wir müssen weiter zurückgreifen. Mit dem Untergang der Hohenstaufen beginnt das Sinken Deutschlands. Wie im ganzen späteren Mittelalter seit Wolfram von Eschenbach und seinen großen Genossen, seit dem Sänger des Nibelungenliedes kein großer Dichter mehr aufstand, alles in dürftige Nachahmung, trocknen Meistersang, handwerkliche Verkünstelung ausläuft, so kam seit jener Epoche auch keine große bildende Kunst mehr auf. Die romanischen Dome des zwölften Jahrhunderts mit ihrer Bilderpracht sind unsre wahrhafte nationale Kunst. Die aufblühende Gothik findet ihre Heimath und ihren Schwerpunkt in Frankreich, wohin zu gleicher Zeit mit Begründung der nationalen Einheit das politische Uebergewicht fällt. Wohl bringt auch jetzt noch Deutschland einzelne, selbst meisterhafte Werke hervor, aber keine der romanischen Hohenstaufenzeit ebenbürtige Gesammtkunst. An und mit der Architektur entwickelt sich immer mehr ein äußerlich handfertiges, handwerkliches Wesen. Durch Verbannung der Wandmalerei aus den Kirchen — die schwerste

Einbuße, die wir dem gothischen Style verdanken — war der Zusammenhang der Künste zerrissen, die Malerei auf kleinere Werke, Miniatur- und Tafelbilder beschränkt, und selbst bei den Altartafeln noch durch die Vorliebe für Schnitzwerke beeinträchtigt. Daher die Unfreiheit der Gestalten auf den Bildern der deutschen Meister selbst noch im 15. Jahrhundert, während die italienische Malerei, seit Cimabue und Giotto gewöhnt sich auf den Wandflächen von Kirchen, Kapellen, Refectorien und Kapitelhäusern zu ergehen, daraus den großen Styl, den frischen Zug der Darstellung, den freien Schwung ihrer Gestalten schöpft.

Was der deutschen Malerei diese mehr als zweihundertjährige Verkümmerung geschadet hat, sehen wir an den ersten Meistern der großen Zeit des 16. Jahrhunderts. Dürer und Holbein, Künstler der höchsten Begabung, treten auf; aber da sie keine monumentale Kunst, keine fest begründete Tradition vor sich finden, muß der eine in Tafelbildern mäßigen Umfangs, mehr noch im Kupferstich sich erschöpfen, der andre im Ausland einen Boden für seine Kunst suchen. Bald darauf versinkt die deutsche Kunst in manierirte Ausländerei und stufenweise sodann in affectirte Unnatur und frivoles Scheinleben. Vergeblich sucht im vorigen Jahrhundert ein Raphael Mengs ihr mit dem alten Recept der Eklektiker Gesundheit und Kraft zurück zu geben; erst mit der völligen Erneuerung des Lebens, mit der Rückkehr zur einfachen Natur und zum tieferen Studium der Alten wird eine neue Basis gewonnen. Aus der Unnatur der socialen Zustände muß Rousseau zur Wahrheit der Natur zurückführen, tiefer sodann die Reihe unserer classischen Dichter von Lessing und Herder an bis auf Goethe und Schiller sich an der unvergänglichen Schönheit der Antike begeistern, um unserem Volke eine neue Literatur zu geben. Für die Malerei vollbringt der Schleswiger Carstens, in dessen Fußstapfen Wächter und Schick treten, diesen Umschwung. Aber das sind nur Vorläufer, meistens durch gar zu kurze Lebensdauer verhindert, das Werk zu vollenden. Und wohl gehörte auch für die Malerei, die eminent christliche Kunst, noch ein zweites Element zur völligen Erneuerung: die verschleierte Innigkeit des Gemüths, der wärmere Ausdruck des Seelen-

lebens, der aus den Werken der altdeutschen Meister uns so rührend anspricht. Nicht vergeblich hatten die Romantiker die Dichtungen des Mittelalters erschlossen, für die altehrwürdigen Dome und die treuherzigen Heiligenbilder auf Goldgrund die Begeistrung geweckt. Inmitten der Siegesschläge, mit welchen in den Befreiungskriegen die germanischen Völker den starren, monotonen, aus der französischen Revolution hervorgegangenen Despotismus zerbrachen, erhebt sich, begeistert für die nationale Wiedergeburt, erwärmt von inniger Religiosität, die neue deutsche Kunst. Sie wählt sich die höchsten Stoffgebiete, strebt nach tiefstem Geistesgehalt und sucht denselben in keuscher Strenge und monumentaler Größe der Form auszuprägen. Im Mittelpunkt dieser Bewegung ragt Cornelius hervor.

Wie eine Prophezeiung steht am Eingang dieses Künstlerlebens die merkwürdige Thatsache, daß man schon den dreiundzwanzigjährigen Jüngling in der Heimath damit betraut, colossale Freskobilder, Apostel und Evangelistengestalten an den Gewölben der Kirche zu Neuß auszuführen. Wird man in diesen ersten Versuchen noch keine Selbständigkeit der Auffassung erwarten dürfen, so zeigen dagegen die Faustcompositionen, deren er sieben bis 1811 vollendet, die originale Schöpferkraft des jugendlichen Meisters. Aus der romantischen Stimmung jener Tage hervorgegangen, sind sie das erste bedeutende Zeichen einer durchaus neuen nationalen Kunst. Die Goetheschen Gestalten werden hier von einem an Tiefe und Gewalt der Charakteristik ebenbürtigen Künstlergeiste aufgefaßt und mit wenigen Zügen in knapper Federzeichnung ergreifend hingestellt. Wohl fehlt es der feurigen Jugendkraft noch an Maaß, selbst an Schönheitssinn, und in Gretchens Erscheinung vermißt man den rührenden Zauber jener Anmuth, die der Dichter über sie ausgegossen hat. Dafür strömt aber die Darstellung über vom Ausdruck energischer, gewaltiger Männlichkeit, und im Dämonischen verkündet sich schon hier die mächtige Natur des Meisters, der die apokalyptischen Reiter schaffen sollte.

Dieselben echt deutschen Anschauungen begleiten Cornelius nach Rom und bleiben ihm dort im Studium Rafaels, Michelangelo's und der Antike treu. In den ersten Jahren seines dortigen Auf-

enthalts vollendet er die fünf folgenden Faustblätter und reiht daran sofort die Compositionen zum Nibelungenlied. Auch in diesem Werke sind Inhalt und Form völlig deutsch, und trotz gewisser Uebertreibungen und Mängel, trotz einzelner Unschönheiten, ja vielleicht grade mit durch dieselben ist das Reckenhafte, Uebermenschliche der alten Heldensage so eindringlich geschildert, daß wir mit diesen Compositionen wie mit denen zum Faust keine andern über dieselben Stoffe vergleichen mögen, ja daß sie wie Offenbarungen aus dem innersten Quell des deutschen Volksgemüthes geflossen scheinen.

Einen neuen Weg betrat Cornelius, als er mit seinen Freunden Overbeck, Veit und Wilhelm Schadow es unternahm, für den preußischen Generalconsul Bartholdy einen Saal in dessen Wohnung auf dem Monte Pincio mit Historienbildern zu schmücken. Die Freskomalerei war zwar im vorigen Jahrhundert nicht so ganz außer Gebrauch gekommen, wie man in der Regel annimmt. In katholischen Gegenden, z. B. in Oberbaiern und Tyrol, gab es noch geschickte handfertige Künstler, welche die Kirchen mit flotten Fresken zu füllen wußten. Aber in der höheren officiellen Kunst der Academieen war das Fresko so gut wie ausgestorben, jedenfalls mußten Cornelius und seine Genossen sich die schwierige Technik ganz neu und auf eigne Hand zu eigen machen. Ihre Vorbilder waren naturgemäß die Fresken der großen italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, aber mehr noch die eines Masaccio, Ghirlandajo, Filippino Lippi, als die eines Rafael und Michelangelo. Denn an die naive Lebensfrische, die schlichte Naturwahrheit jener florentinischen Meister erinnern vor allem die Bilder der Casa Bartholdy. Sie sind bekanntlich der Geschichte Joseph's entnommen, und auf Cornelius fiel die Traumdeutung und die Wiedererkennung der Brüder. Letztere namentlich ist durch dramatische Lebendigkeit, Reichthum der Charakteristik und Feinheit in der Abstufung des Seelenausdrucks wahrhaft hinreißend, das erste Meisterwerk der neuen deutschen Kunst. Es ist der Moment, wo Joseph in die Worte ausbricht: „ich bin Joseph, euer Bruder; lebt mein Vater noch?" Erschütterung ergreift die Brüder; mit der

Freude kämpfen Scham, Bestürzung, Reue, Mißtrauen und Furcht. Nur der kleine Benjamin ist in kindlichem Ungestüm dem Bruder an die Brust gestürzt und weint an seinem Halse. Die strenge Schönheit der Zeichnung verbindet sich mit einer harmonischen Klarheit des Colorits, welche beweist, daß die Fresken der großen Florentiner nicht vergeblich von den jungen Künstlern studirt worden waren.

Diese Fresken erregten ein allgemeines Aufsehen in der Kunstwelt. Sie waren nach einer langen Zeit äußerlich aufgeputzter, innerlich verwelkter und greisenhafter Kunst das erste Zeichen eines neuen Lenzes. Seit drei Jahrhunderten waren Werke von so tiefer Innerlichkeit, so schlichter Wahrheit und Schönheit nicht entstanden. Und es waren deutsche Künstler, noch erregt von den Siegen der Befreiungskriege, erfüllt von dem neu erwachten Bewußtsein unseres nationalen Berufs, gehoben von einer echten männlichen Frömmigkeit, die solches geschaffen hatten. Selbst die Italiener, sonst so eifersüchtig auf ihre vermeintliche Ueberlegenheit, konnten sich diesem Eindruck nicht verschließen, und der Fürst Massimi trug den deutschen Malern auf, die Räume seiner beim Lateran gelegenen Villa mit Fresken aus den großen italienischen Dichtern zu schmücken. Cornelius entwarf dafür die später gestochenen, aber nicht zur Ausführung gekommenen Compositionen zu Dante's divina Commedia. Hier galt es, eine Anzahl edler Gestalten in ruhiger Situation vorzuführen, und diese Aufgabe hat der Künstler mit hohem Schönheitssinn, in einem feinen Nachklang rafaelischer Anmuth gelöst.

Obwohl es in dieser kurzen Skizze nicht die Aufgabe sein kann, alle Schöpfungen des Meisters zu berühren, so mögen an dieser Stelle doch die andern Compositionen, die er gelegentlich nach Dichtern ausgeführt hat, Erwähnung finden. Im Ganzen vermied Cornelius mit richtigem Sinn diesen von der modernen Kunst so breit getretenen Pfad, der so leicht auf Abwege führt. Wo er aber einmal einem Dichter folgte, da ist seine Wahl immer bezeichnend für den hohen Ernst seines Künstlerstrebens. Die frühesten Blätter, noch vor dem Faust entstanden, sind zwei Zeichnungen

zu Shakespeare's Romeo und Julie; und gegen Ende seiner Laufbahn greift er noch einmal zu dem großen brittischen Dichter zurück in der schlafwandelnden Lady Macbeth. Außerdem hat er eine Reihe von Compositionen zu Tasso's befreitem Jerusalem geschaffen.

Ehe Cornelius an die Ausführung der neuen Arbeiten für die Villa Massimi gehen konnte, wurde er zu einem längst ersehnten Wirkungskreis in die Heimath berufen: er ging als Direktor der Kunstakademie nach seiner Vaterstadt Düsseldorf. Zugleich aber erhielt er von dem damaligen Kronprinzen Ludwig von Baiern jene großen Aufträge, welche ihn bald vollends nach München hinüber führten, und mit denen für die deutsche Kunst eine Reihe von Triumphen, eine neue Epoche innerer Größe anbrach. Zunächst galt es, zwei Säle der Glyptothek mit Fresken auszumalen. Es handelt sich hier um große Gedankencyklen, in denen die Götterwelt und die troische Heldensage der Griechen zur künstlerischen Anschauung kommt. Demnach heißen die beiden Säle der Götter- und der Heroensaal. Die Hauptbilder sind, mit Ausschluß der Fensterwand, in den Bogenfeldern der drei übrigen Wände angebracht; dazu kommen zusammenhängende Darstellungen an den vier Kappen der Kreuzgewölbe. Als Verbindung zwischen den beiden Sälen dient eine Vorhalle, die mit Scenen aus dem Mythos des Prometheus ausgemalt ist. Wir können hier wie überall nicht auf den reichen Inhalt des ganzen Cyklus eingehen; nur einige Andeutungen seien gestattet.

Die Wände des Göttersaales enthalten in drei großen Compositionen die Reiche der Oberwelt, des Meeres und der Unterwelt, also des Zeus, Poseidon und Pluto.

Herrscht in dem ersten der Ausdruck olympischer Freude, die sich selbst in's Bacchantische steigert; weht in dem zweiten der frische Hauch und das kecke stürmische Leben, das den Geschöpfen der Salzflut zukommt, so liegt auf dem dritten, dem Reich der Unterwelt, der Schleier einer unbezwinglichen Schwermuth. Die dämonisch unheimliche Gestalt des finstern Herrschers, neben ihm auf dem Throne die träumerisch in sich versunkene Proserpina, beide allein

schon ein Gegensatz voll erhabner Poesie, sind von den Schauern der Unterwelt umgeben. Aber in die Schilderung wirft der Künstler ein hochdramatisches Motiv, indem er Orpheus mit seiner Lyra einführt, von Pluto die Erlösung der Eurydice erbittend. Diese selbst lehnt sich voll Schwermuth an den Thron, sehnsüchtig vorschauend, denn sie kann den Geliebten und die lachende Oberwelt nicht vergessen. Die vier Abtheilungen des Kreuzgewölbes schildern die Elemente, die Jahres- und Tageszeiten mit dem ganzen Reichthum ihrer mythologischen Beziehungen. Hier ist eine entzückende Fülle von Schönheit, von reiner Naivetät und köstlichem Humor entfaltet, die freilich mehr in den Originalcartons als in der farbigen Ausführung zu Tage tritt. Vor Allem aber ist die Meisterschaft zu bewundern, mit welcher der Raum gegliedert ist, das feine Gefühl, welches figürliche Scenen mit Arabeskenfriesen, architektonischen Ornamenten und Reliefcompositionen in Verbindung setzt und meistens mit glücklicher Freiheit die Scenen den verschiedenen Raumbedingungen angepaßt hat.

Im Heroensaale, der den trojanischen Krieg mit seiner furchtbaren Katastrophe und zahlreichen Episoden darstellt, hat die ungeheure Wucht des Stoffes den Künstler über die Grenzen jener maßvollen Schönheit hinausgeführt und nicht blos zu einem größeren Maaßstabe der Figuren veranlaßt, sondern selbst zu übertriebenen Stellungen und forçirtem Ausdruck verleitet. Es ist etwas von dem Ungeheuerlichen der Nibelungen-Recken in die hellenische Heldenwelt hineingekommen; aber trotz dieser Mängel, die eigentlich ein Ueberschuß an Kraft sind: grandios ist die Wuth der Kämpfenden, niederschmetternd die Gewalt der Leidenschaften, tief erschütternd das ungeheure Schicksal, das sich hier entrollt. Wohl lassen sich Härten und Verstöße aufzählen, allein die Hauptsache ist und bleibt doch, daß hier nicht ein Theaterspiel, sondern blutiger Ernst vorgeführt wird. Der ganze Cyklus ist eine freie Nachbildung des klassischen Alterthums, darin den großen Meistern der Renaissance verwandt; nicht der kalte korrekte Hellenismus der Form, sondern lebenswarm und deutschempfunden wie Goethe's Iphigenie. Selbst die Freiheiten, deren der Meister sich manche genommen, erhöhen

diesen Eindruck: so wenn Ariadne, wenn Faune, wenn selbst der trunkene Silen im Olymp erscheinen, oder wenn Pluto, mehr im christlichen als im antiken Sinn, an den Höllenfürsten eher als an den Beherrscher der Unterwelt erinnern. So führt uns der reiche Cyklus die hellenische Götterwelt in ihrer Gesammtheit, ihrem gedankenvollen Organismus wie ein großes Gedicht vor Augen. Aber der antike Mythos ist in seinem rein menschlichen Gehalt erfaßt, seine Gestalten rücken tief in unsere Empfindung, denn der Meister hat ihnen ein neues Leben eingehaucht, das wir begreifen, das uns menschlich nahe tritt, uns in seine Freuden und Leiden unwiderstehlich mit hineinzieht.

Verschweigen dürfen wir indeß nicht, daß es auch an wunderlichen, bizarren und unschönen Zügen nicht fehlt, und daß in einzelnen Gestalten selbst der Ausdruck über die Linie der Wahrheit, sowie über die Grenze der Schönheit hinaus geht. Indeß würde man über diese Mängel durch die Größe und Kühnheit der Conceptionen bald hinweg getragen werden, wenn nicht durch die harte, unharmonische, zum Theil das Auge empfindlich beleidigende Farbenbehandlung der Eindruck des Ganzen schwere Einbuße erführe. Daß es Cornelius ursprünglich an Farbensinn nicht fehlte, beweisen seine römischen Fresken und die wenigen Theile der Glyptothekbilder, die er selbst gemalt hat. Schlimm war es aber, daß er für die Ausführung des ganzen Werkes auf die Hülfe geringerer und dabei noch sehr verschiedener, in der Freskotechnik ungeübter Hände angewiesen war; aber noch schlimmer, daß ihm in der Lust des Schaffens und Componirens die farbige Wirkung mehr und mehr gleichgültig wurde, so daß er selbst an den nöthigen Farbenskizzen, den unerläßlichsten Vorlagen, es fehlen ließ. Wir brauchen auch hier nicht in's Einzelne einzugehen; jedes unbefangene Auge wird denselben Eindruck haben, und wer vollends die Originalkartons sorgfältig betrachtet hat, der wird den himmelweiten Abstand zwischen ihrer Feinheit und der Mangelhaftigkeit der Gemälde nicht leugnen können.

Wir betonen diese Thatsache hier mit gutem Grunde, weil neuerdings wieder durch die blinden Lobredner des Cornelius die-

selbe geleuguet oder gar zu einem Verdienst des Meisters verkehrt worden ist. Giebt sich ein solcher doch selbst den Anschein, als verlange Jemand „die Disputa nach Rembrandtischer Weise, die Sixtina wie einen Veronese, oder die Apokalyptischen Reiter wie einen Correggio colorirt zu sehen.“ Daß davon entfernt nicht die Rede ist, versteht sich bei Vernünftigen von selbst. Wohl aber darf man von einem großen Meister, dem es keineswegs an Farbensinn gebrach, ein harmonisches Colorit in seinen Fresken verlangen, denn wenn er einmal die Farbe als Ausdrucksmittel für seine Gedanken wählt, so ist nicht abzusehen, warum er statt eines harmonischen Colorits ein disharmonisches anwenden sollte; und wenn dagegen bemerkt wird, „Meister wie Michelangelo und Cornelius legen gerade auf das Geistige den Nachdruck,“ so kann solche Zusammenstellung nur von denen gemacht werden, welche niemals Michelangelo's Deckenbilder, sein jüngstes Gericht oder selbst seine Fresken in der Paolina mit eignen Augen gesehen haben. Wer diese Werke sah, der weiß, daß Michelangelo, obwohl er kein Freund vom Malen war, vollendete Wahrheit und Schönheit des Colorits zu erreichen gewußt. Schlug er doch selbst die Arbeiten seiner florentinischen Freunde von der Decke der Sixtina herunter, weil sie ihm nicht genügten, und machte sich allein an das mühselige Werk. Wie wäre es den Glyptothek-Fresken ergangen, wenn sie unter seiner Leitung ausgeführt worden wären! Immer auf's Neue zieht man die großen Italiener zum Vergleich mit Cornelius heran, um darzuthun, daß unser Meister ihnen allen überlegen sei; soll aber einmal verglichen werden, so ist offen einzugestehen, daß die Malerei der Glyptothekbilder nicht allein tief unter Rafael und Michelangelo, Giulio Romano, den Caracci und Guido Reni, diesen höchsten Meistern des Fresko, steht, sondern sogar weit hinter den Malern des 15. Jahrhunderts, einem Masaccio und Mantegna, einem Fra Filippo Lippi, Filippino Lippi und Ghirlandajo, zurückbleibt. Wer Italien kennt, weiß, daß dies die einfache Wahrheit ist. Uns soll sie niemals im Genuß und in der Schätzung unseres in seiner Art unvergleichlichen Meisters stören; aber ebenso wenig wollen wir

seine Mängel in Vorzüge verkehren lassen, weil solches Treiben der Fortentwicklung unserer Kunst nur schweren Nachtheil bringen kann.

Die nächste Arbeit des Meisters nach Vollendung der Glyptothek-Fresken war die Ausschmückung der Loggia der Pinakothek. In den fünfundzwanzig Kuppelfeldern derselben stellte er Momente aus der Geschichte der christlichen Malerei dar, in der einen Hälfte die italienische, in der andern die nordische Kunst, beide in der Mitte in Rafael zusammentreffend und gipfelnd. Dem Vorbilde folgend, welches dieser große Meister in den Loggien des Vatikans gegeben hat, umschließt Cornelius diese heitre Welt mit dem anmuthigen Spiele von Arabesken, eine unendliche Fülle schöner und sinniger Erfindungen darüber ausgießend. Schon im Göttersaal der Glyptothek hatte er Arabeskenfriese an der Decke zu verwenden gewußt, wie sie so phantasievoll, so sprühend von Leben und Schönheit seit Rafaels Zeiten nicht geschaffen waren, und dasselbe feine Gefühl für die Architektonik, für durchgebildete rhythmische Bewegung, welches schon an den Decken der Glyptothek sich gezeigt hatte, belebt auch diesen reizvollen Cyklus.

Nachdem Cornelius sich also im Reiche der Antike mit schöpferischer Kraft bewegt hatte, wurde ihm die erste große monumentale Aufgabe auf christlichem Gebiet gestellt, da die Stadt München durch ihn die Ludwigskirche mit Fresken schmücken ließ. Wie er in der Glyptothek den Mythos der Griechen als ein gedankenvolles Ganze geschildert hatte, so giebt er in der Ludwigskirche ein noch umfassenderes Gesammtbild der christlichen Anschauung, indem er nach uralter kirchlicher Tradition von der Weltschöpfung bis zum Weltgericht das göttliche Erlösungswerk schildert. Der Cyklus beginnt am Chorgewölbe mit der großartigen Composition, die Gottvater als Schöpfer und Erhalter der Welt, zu beiden Seiten von den Erzengeln Michael und Gabriel mit den streitenden und schützenden Engelchören umgeben, darstellt. Mit wunderbarer Kraft schlägt der Meister hier die Accorde christlicher Empfindung in voller Erhabenheit an, und verbindet damit den Ausdruck hoher Schönheit. Dasselbe gilt von den Gewölbgemälden des Querschiffs, das in seinem mittleren Theile, um die Taube des heiligen Geistes

geschaart, die Patriarchen und Propheten des alten Bundes, die Apostel und Märtyrer des neuen, die Kirchenlehrer, Ordenstifter und andre Heilige in wunderbar schönen Gruppen enthält. Zu den grandiosesten Gestalten gehören sodann am nördlichen Kreuzschiffgewölbe die Evangelisten, am südlichen die Kirchenväter. An den Querwänden des Kreuzschiffes sind Beginn und Schluß des Erlösungswerkes jederseits in einem großen von zwei kleineren Bildern begleiteten Wandgemälde dargestellt; an der Nordseite die Geburt Christi, dem die drei Könige ihre Huldigung darbringen, an der Südseite die Kreuzigung. Diese beiden Bilder haben etwas Conventionelles und lassen den originalen Geist des Meisters trotz würdiger Gesammthaltung und einzelner Schönheiten nicht so entschieden hervortreten.

Anders dagegen verhält es sich mit dem Hauptbilde des Cyklus, das die ganze Schlußwand des Chores in einer Breite von 39 Fuß und einer Höhe von 63 Fuß bedeckend, gleich beim ersten Eintritt den Beschauer gefangen nimmt: dem Weltgericht. Es ist schwer, diesem Werke gerecht zu werden, weil es seinem Grundzuge nach in Anschauungen des Mittelalters wurzelt, und ich selbst muß bekennen, es früher nicht gebührend gewürdigt zu haben. Giebt man dem Meister seine Auffassung, die an dieser Stelle wohl am Platze war, zu, so wird man nicht blos gestehen, daß die Composition höchst großartig entworfen, klar gegliedert und voll hoher Schönheiten ist, sondern man wird bei öfterer Betrachtung immer tiefer und lebendiger die Bedeutung dieses gewaltigen Werkes empfinden. Hat Michelangelo in seinem jüngsten Gericht eine Scene voll dramatischer Spannung entworfen, in welcher alle Leidenschaften entfesselt sich gegen einander kehren, und der ganze Nachdruck auf das „Weichet von mir, ihr Verdammten" gelegt ist; hat Rubens in seinem jüngsten Gericht die Gelegenheit zu einer glänzenden Farbensymphonie benutzt, bei welcher die ungeheuren Fleischmassen hinabstürzender und aufsteigender Leiber die Haupttöne bilden: so ist Cornelius in mehr lyrischem Sinne verfahren und hat in einem strengeren architektonischen Aufbau das Feierliche, Ueberweltliche des Vorganges betont. Und es ist keine Frage, daß er dadurch der

Würde des Gegenstandes und der kirchlichen Bestimmung ungleich näher gekommen ist als seine beiden Vorgänger. Und dazu hat er es wohl verstanden, das allgemein Menschliche auch hier hervorzuheben und der Empfindung jedes Beschauers nahe zu bringen. Ich erinnere an die rührend schöne Gruppe der beiden Liebenden, die sich wieder vereint sehen; an die Gestalt des Sünders, nach welchem die Teufel schon die Krallen ausstrecken, und der auf sein angstvolles Flehen durch einen schönen Engel vom Verderben errettet wird.

Was die Ausführung dieser Werke betrifft, so zeigt die Freskobehandlung zunehmende Sicherheit, größere Harmonie der Farbenwirkung. Nur das jüngste Gericht, das der Meister eigenhändig ohne Hülfe ausgeführt hat, befriedigt in seiner malerischen Wirkung keineswegs. Cornelius hat durch übermäßige Anwendung gelber in's Rothe spielender Gewänder und durch ein abstractes, etwas seltsames Princip der Schattenbehandlung dem ungeheuren Bilde eine gar zu monotone stumpfe Wirkung gegeben. Es ist das gewiß geschehen mit Rücksicht auf die jedes directen Lichtes entbehrende, im ungünstigsten Halbdunkel liegende Stelle, und insofern darf man nicht verkennen, daß der Maler mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Immerhin bleibt aber die Wirkung die, daß der großartigen Gliederung der Composition, der reichen Mannigfaltigkeit in Bewegung und Ausdruck das Colorit nachsteht, und dies ist für die Würdigung dieses Hauptwerkes ein nicht genug zu beklagender Mangel.

Als auch dieser Cyklus vollendet war, schien die reiche Fülle von Schöpfungen genügend, um mit ihnen die Kraft und den Kreislauf eines einzelnen Künstlerlebens für abgeschlossen halten zu dürfen, und gewiß hatte nie ein Meister bildender Kunst die beiden erhabensten Gedankenkreise der menschlichen Entwickelung, den antiken und den christlichen, so tiefsinnig, so umfassend verkörpert wie er. Da kam mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV der Ruf, welcher Cornelius nach Berlin führte und Veranlassung zu einer neuen großen Schöpfung wurde: den Compositionen zum Campo-Santo.

Bekanntlich ging die königliche Absicht dahin, einen neuen Dom an der Stelle des alten zu errichten, und damit eine Begräbnißhalle für die königliche Familie zu verbinden. Für dies Campo-Santo sollte Cornelius die malerische Ausstattung entwerfen. Die Aufgabe war groß, weit größer aber der Sinn, in welchem der Meister an ihre Lösung ging. Da die vier ausgedehnten inneren Wände der ringsum anzulegenden Arkaden keine weitere architektonische Gliederung boten, so schuf Cornelius sich selbst eine solche und in ihr zugleich die gedankliche Gliederung seines mächtigen Werkes. Der Ideengang des Ganzen umfaßt die Erlösung des Menschengeschlechts, die Grundlehre des Christenthums. Nie ist dieser erhabenste aller Gegenstände mit so logischer Consequenz der Gliederung, so wunderbar umfassender Kraft, so dichterischer Tiefe der Anschauung bildnerisch gestaltet worden. Was die größten Meister früherer Zeit darin geleistet haben, sind nur Rhapsodieen, prächtige, oft tief ergreifende Bruchstücke. Hier ist ein ganzes Epos in unerschöpflich reicher Entfaltung vor uns aufgerollt.

Die erste Wand und die ihr gegenüberstehende enthält die Erscheinung Christi auf Erden, sein Leben, sein Wirken, das durch ihn vollbrachte Erlösungswerk und die Stiftung des neuen Bundes; die dritte Wand, die mit der Ausgießung des heiligen Geistes beginnt, die Gründung seiner Kirche und die Ausbreitung seiner Lehre durch die Apostel; die Schlußwand die Darstellung der letzten Dinge, das endliche Schicksal des Menschengeschlechts. Die meisten Hauptbilder sind so angelegt, daß über ihnen eine Lünette und unter ihnen eine Predelle kleinere erklärende und ergänzende Darstellungen enthält. Außerdem treten die Colossalgruppen der acht Seligkeiten in rhythmischer Gliederung zwischen die Hauptbilder. Von diesem ganzen gewaltigen Cyklus sind die fünf Cartons zu sämmtlichen Bildern der Schlußwand, sowie zu den Mittelbildern der zweiten und dritten Wand vollendet. In ihnen hat der Meister eine Höhe erreicht, die ihn für immer ebenbürtig neben die größten Geister aller Zeiten stellt, und vor der sich Alles beugen muß, was die Kunst unserer Epoche geschaffen hat. Ich vermag auch hier nur kurze Andeutungen zu geben und verweise auf die gediegenen

Ausführungen meines Freundes H. von Blomberg im Jahrgang 1865 des christlichen Kunstblattes.

Wir beginnen mit dem Carton der apokalyptischen Reiter. Wir fragen nicht nach der symbolischen Bedeutung dieser unheimlichen Gestalten, die wie die Windsbraut unaufhaltsam heranstürmen, alles Geschaffene zermalmend und die Menschen wie gemähte Garben vor sich niederstreckend. Wir fühlen das Erschütternde der allgemeinen Vernichtung, die grausige Wahrheit des Spruches, daß Alles was vom Staube ist wieder zu Staub verwandelt werden soll. Nie im ganzen Entwickelungsgange der Kunst ist ein Werk gleich diesem geschaffen worden. Wohin der Carton gekommen, in München, in Brüssel, in Paris selbst hat er Bewunderung und Staunen hervorgerufen. Er spricht zu uns wie die eherne Stimme eines Predigers in der Wüste. Vor dieser schneidenden Wahrheit, dieser schonungslosen Enthüllung der Vergänglichkeit alles Dessen, was wir schön und kraftvoll nennen, beugt sich die Seele in Ehrfurcht. Selbst die Frivolität wird hier verstummen und ein Grauen innerer Erschütterung spüren.

Zu dieser Darstellung gehört die Lünette, in welcher die sieben Engel die Schaalen des Zorns ausgießen, großartige kühn bewegte Gestalten von wunderbarer Schönheit.

Das zweite Hauptbild enthält die Auferstehung. Auch diesen Gegenstand hat der Meister in durchaus selbständiger Weise aufgefaßt. Auf hohem Felsen ruht noch schlummernd der Engel des Weltgerichts, eine mächtige Gestalt, in der Rechten das Schwert, das bald die Guten von den Bösen scheiden soll. Ein hoher, schmerzlicher Ernst liegt wie das Bewußtsein der bittern Nothwendigkeit auf seinen Zügen. Den Vordergrund füllen Gruppen Auferstandener. Einige erheben sich eben und stehen da in bangem Zagen vor der nahenden Gerechtigkeit. Andere kommen schüchtern und zögernd heran, werden aber in liebreicher Holdseligkeit von einem Engel empfangen, dessen mildes Lächeln ihnen jeden Zweifel aus der Seele scheuchen zu wollen scheint. Dagegen prägt sich die höchste Verzweiflung des Schuldbewußtseins, die Vorausahnung schweren Gerichts in einer Gruppe von Gestalten aus, die rechts

im Vorgrunde voll Entsetzen zu Boden stürzen, als wollten sie rufen: „Ihr Berge, fallet über uns und bedecket uns!“ In dieser erschütternden Gruppe, in welcher besonders die Gestalt eines mächtigen Weibes von ergreifendem Ausdruck ist, vollzieht sich schon das ganze Gericht; es bedarf nicht erst des äußeren Aktes der Verurtheilung; diese Unglücklichen sind durch ihr eigenes Bewußtsein verdammt. Aber den schönsten Gegensatz dazu bildet die Mittelgruppe, wo ein Elternpaar sich und die Kinder wiederfindet, und die Wonne des Wiedersehens in wenigen Zügen von hinreißender Innigkeit geschildert ist. Und so finden wir es überall bei Cornelius: wo Andere einen Gedanken nur dadurch auszudrücken wissen, daß sie ihn in eine Menge von Einzelheiten auflösen und zersplittern, da greift er mit mächtiger Hand in die Tiefe und erschöpft in wenigen Hauptzügen den ganzen Inhalt. So hat er es auch in diesem Werke vermocht, eine Stufenleiter von Stimmungen von der höchsten Seligkeit bis zur tiefsten Verzweiflung zu durchmessen, die jeder Gestalt ihre nothwendige Beziehung zum Ganzen giebt. Ueber der ganzen Composition aber ist das Unentschiedene, Erwartungsvolle des Momentes, welcher der wichtigsten Entscheidung vorausgeht, ausgegossen, so daß das Gemüth des Beschauers davon in wunderbarer Spannung erhalten wird.

Das dritte Hauptbild ist der Untergang Babylons. Auch hier wieder eine symbolische Darstellung, die durch die Kraft unseres Meisters zu unmittelbarer Wirkung und Bedeutung anwächst. Vorn rechts auf einem Felsen steht die markige Gestalt des Engels mit dem Schwerte, der die Hand gegen die sündhafte Stadt ausstreckt, daß das Gericht des Herrn sie jählings ereilt. Im Hintergrunde die brennenden Tempel und Paläste. Aus dem Thore stürzt im dichten Knäul ein Menschengewühl, sich selbst und die armselige Habe zu retten. Bis in den Mittelgrund zieht sich diese Reihe von Flüchtigen, in denen alle Stadien der Angst und des Entsetzens sich aussprechen. Ihnen schließt sich die Gruppe der Fürsten an, die verzweiflungsvoll dem Verderben zuschauen, sich auch jetzt noch trotzig abwendend oder in ohnmächtigem Verzagen die Hände

ringend. Andere Gestalten von Jammernden, mächtig bewegt und ergreifend, sind mit dieser Gruppe verbunden. Und doch sind die stärksten Züge des rettungslosen Jammers für den Vordergrund aufgespart. Hier ist das unheilvolle Weib, das alle die Weisen und Gerechten verführt hat, auf ihrem siebenköpfigen Thiere todt zusammengestürzt. Das Gericht hat sie ereilt. Großartig hingestreckt, sind noch im Tode ihre Züge und die ganze Gestalt voll grandioser Schönheit. Der Hand ist der Becher entfallen, der so Viele in's Verderben gelockt. Eine Reihe ihrer Opfer ist in einer der herrlichsten Gruppen vorn ausgebreitet. Auch hier wird in einem halben Dutzend der mächtigsten Figuren der Gedanke tief erfaßt und erschöpfend dargestellt: der Tod, die Verzweiflung, das Hoffnungslose derer, die sich der Sünde ergeben haben.

Das vierte Bild schildert wie das neue Jerusalem herabschwebt. Die Menschheit ist in Schmerz und Noth versunken. Einige Gestalten links im Vordergrunde drücken dies ergreifend aus. Da sendet das ewige Erbarmen das neue Jerusalem „als eine geschmückte Braut" herab; „und Gott wird abwischen alle Thränen von der Menschen Augen und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerzen." Als ein echter Künstler hat Cornelius aus dem phantastisch Symbolischen dieser Vision das wahrhaft Menschliche, den innern Kern herausgeschält und zu einem Bilde von entzückender Schönheit gestaltet. In erhabener Jungfräulichkeit schwebt die herrliche Gestalt der Braut, von Engeln umringt und getragen, herab zu den in Kummer verlorenen Menschen. Während aber die Alten sich abwenden, merken die unschuldigen Kinder schon die Annäherung der neuen Zeit unendlicher Seligkeit, und voll Entzücken strecken sie die Arme aus, grüßen die himmlische Erscheinung und erwecken ihre Eltern zu einem neuen glücklichen Dasein. Aus der Ferne nahen Schiffe, auf welchen andere Gerettete sehnsuchtsvoll die Arme ausbreiten, dem sicheren Hafen der Ruhe und des Friedens, dem neuen Reiche Gottes entgegen.

Zu dieser Darstellung gehört die Lünette, wo der Engel dem Johannes die wunderbare Erscheinung zeigt und daneben von andern

Engeln Satan an die Kette geschmiedet wird: an grandioser Schönheit und Einfachheit den andern Werken ebenbürtig.

Von den Predellen zu dieser Abtheilung sind diejenigen Stücke fertig, welche fünf Werke der Barmherzigkeit darstellen: die Gefangenen besuchen, die Trauernden trösten, den Verirrten den Weg zeigen, die Hungrigen speisen, die Durstigen tränken. Hier hat Cornelius in Scenen eines einfach natürlichen patriarchalischen Lebens eine Fülle rührender, herzerhebender Vorgänge dargestellt, so schlicht und anspruchslos, daß sie, ohnehin durch ihre Stellung der Erde zunächst befindlich, die gewaltigen Momente der Hauptbilder gleichsam mit dem wirklichen Dasein verknüpfen und dieses in ein reineres höheres Leben hinaufheben. Vor allen schön und ergreifend ist die Tröstung der Gefangenen, deren Verlassensein, deren Verzagen, Trotz und aufschimmerndes Hoffen von unübertrefflicher Wahrheit.

Nur wenige Bruchstücke können wir aus dem ungeheuren Ganzen herausgreifen, aber auch diese werden genügen, von dem Geiste, der hier gewaltet hat, Zeugniß zu geben. Indeß dürfen die Colossalgruppen der acht Seligkeiten nicht mit Stillschweigen übergangen werden, die in einem so großen plastischen Styl componirt sind, daß Rauch den Wunsch aussprach, sie in Marmor ausführen zu dürfen. Der Genuß des ganzen Werkes ist durch die im Umriß gestochenen Entwürfe Jedem zugänglich gemacht. Allerdings wird eine oberflächliche Betrachtung leicht an einer gewissen Manier der Darstellung, namentlich den oft übertriebenen Körperlängen Anstoß nehmen. Aber solche Mängel der Zeichnung, wie verschwinden sie bei längerer Betrachtung vor dem überwältigenden Eindruck echter Künstlergröße, vor der wunderbaren Freiheit der Composition, der unübertrefflichen Gewalt dramatischer Schilderung. Hier ist nichts Befangenes, Conventionelles mehr, wie es in den Werken der Ludwigskirche noch mit unterlief, hier ist die höchste Freiheit vollendeter Meisterschaft, die besonders da hervorleuchtet, wo hundertmal behandelte Gegenstände der Bibel durch die hohe Originalität des Meisters uns ganz neu entgegentreten.

Weniger vermögen wir als besonderen künstlerischen Vorzug

eine andere Eigenschaft zu empfinden, welche von schriftstellernden Bewunderern sogar in erste Linie gebracht wird: die vielseitige Gedankenverschlingung in den Beziehungen der einzelnen Bilder unter einander und zum Ganzen. Mag mit Recht die Wissenschaft der Gottesgelahrtheit Cornelius dafür zum Doctor der Theologie ernannt haben: für die künstlerische Würdigung ist dieser Vorzug nicht in Rechnung zu setzen. Wohl sind cyklische Compositionen auch im Mittelalter bei den typologischen Bilderkreisen zur Anwendung gekommen; dort aber hatte bekanntlich jede Scene des neuen Testaments zwei Parallelscenen aus dem alten, und zwar ante legem und sub lege, zur Erklärung. Drei Compositionen, räumlich und gedanklich nahe verbunden, mochte das Auge leicht umspannen: unmöglich aber ist es, mit dem Blick alle die Verbindungsfäden zusammen zu halten, die Cornelius in diesen großräumigen Werken verknüpft hat. Nicht daß wir ihn darum tadeln möchten: für den Künstler, wenn er vielgliederige monumentale Werke schafft, ist solches Gedankenschema der Kern, um welchen seine Gestalten sich krystallisirten. Für den Beschauer aber sind diese Beziehungen so gut wie gar nicht vorhanden; sie werden ihn in der Betrachtung eher verwirren als fördern. Er mag zu Hause im geschriebenen Kommentar den combinatorischen Tiefsinn des Meisters analysiren und bewundern: vor den Werken selbst wird er jedesmal nur die Schönheit des einzelnen Bildes, etwa in Verbindung mit dem benachbarten, auf sich einwirken lassen.

Nur mit wenig Worten gedenken wir schließlich noch zweier Schöpfungen, die Cornelius ebenfalls im Auftrage Friedrich Wilhelms IV geschaffen hat. Beide bewegen sich auf kirchlichem Gebiet, jedoch mit starker Beimischung persönlicher, durch den hohen Besteller veranlaßter Beziehungen. Das eine sind die Zeichnungen zu dem Glaubensschild, welchen der König als Pathengeschenk für den Prinzen von Wales ausführen ließ. In geistvoller architektonischer Anordnung enthält er die Hauptgestalten der christlichen Anschauung, dann vorbildliche Bezüge auf das Sacrament der Taufe, endlich in einem Relieffriese die Entwickelungsgeschichte der christlichen Kirche, die zuletzt, mit Beziehung

auf den besonderen Zweck, in die Taufe des neugebornen Prinzen und die Pathenfahrt des Königs und seiner Begleiter ausläuft. Soviel Schönes Cornelius auch hier gegeben hat, will uns doch diese Art der Verbindung des allgemein Kirchlichen mit dem persönlich Besonderen schon dem Gedanken nach unstatthaft erscheinen, und diese Dissonanz hat denn auch ihren künstlerischen Ausdruck gefunden.

Demselben Bedenken verfällt auch die andere Composition, eine Farbenskizze für das colossale Freskobild, das die Chornische des zu erbauenden neuen Domes schmücken sollte. Cornelius hat dazu die Erwartung des jüngsten Gerichtes gewählt und auch hier wieder als Meister großartigen architektonischen Aufbaues, als erhabener Dichter göttlicher Dinge sich bewährt. Aber die bedeutenden Schönheiten dieses Entwurfs werden wieder durch das Ausmünden in Modernes, Persönliches, Zufälliges beeinträchtigt. Statt hier für einen protestantischen Dom die geschichtliche Reihe der geistigen Vertreter des evangelischen Bekenntnisses anzuschließen, statt die Gemeinde selbst in malerisch geordneten Gruppen zu schildern, wie sie dem höchsten Gericht entgegenharrt, wodurch eine reiche Scala künstlerischer Motive sich geboten hätte, führt Cornelius im allerhöchsten Auftrage den König und die Königin sammt ihrer Familie und den Nächsten des Hofstaates in steif symmetrischer Haltung als die Repräsentanten der Gemeinde vor. Die Composition hat dadurch etwas gradezu Genrehaftes, für die unbefangene Empfindung nach unsrer Meinung peinlich Modernes erhalten. An diesen Figuren im steifen Militär- und Hofcostüm wäre selbst die idealisirende Stylistik eines Cornelius gescheitert.

Ziehen wir nun die Summe dieses großen und reichen Künstlerlebens, das seines Gleichen wenige in der ganzen Kunstgeschichte zählt. Von Anbeginn seiner Laufbahn bis zum Ende finden wir Cornelius unausgesetzt mit der künstlerischen Darstellung der erhabensten ewig gültigen Anschauungen beschäftigt. Das Gedankenhafte, das Spiritualistische ist sein Reich, die möglichst großartige Ausbreitung cyklisch verbundener Compositionen in wohlgegliederter Anordnung seine Stärke, die Hoheit seiner Schöpfungen findet im

rhythmischen Aufbau des Einzelnen und in der architektonischen Gliederung einer Gesammtheit von Bildern ihren entsprechenden Ausdruck. Durch diese Richtung wird der Meister früh schon auf das Typische hingewiesen, während der Mannigfaltigkeit des Individuellen nur bedingt der Zutritt gestattet wird. Bezeichnend ist für seine Kunstrichtung, daß er niemals Portraits gemalt hat. Der Consul Bartholdy auf dem Gemälde der Wiedererkennung Josephs, König Ludwig auf dem Jüngsten Gericht sind Ausnahmen und fügen sich bescheiden und nebensächlich dem Ganzen ein. Auf dem Glaubensschild und dem Berliner Dombild sind die Portraits nicht der glücklichste Theil. Wir dürfen dies also wohl als eine Schranke in der Begabung des Meisters bezeichnen, ähnlich wie wir sie bei Michelangelo finden. Gleich jenem hat auch Cornelius mit unerschöpflicher Kraft nach dem unmittelbarsten Ausdruck seiner Ideen gerungen. Die Köpfe und die Körper seiner Gestalten sind ihm nie um ihrer selbst, um ihrer vollkommenen Schönheit willen da, sondern nur als Ausdrucksmittel für eine Seelenstimmung. Jede Abstufung menschlicher Empfindung von der zart verschleierten Sehnsucht, der innigen Hingebung bis zur blitzartig aufflammenden stürmischer Leidenschaften weiß er meisterlich zu schildern. Wohl verirrt sich bisweilen dabei das Mienenspiel zur Uebertreibung, ja zur Unmöglichkeit, aber im Ganzen und Großen ist der Eindruck ein hinreißend zwingender. Nicht minder verfährt Cornelius oft willkürlich mit Stellungen und Bewegungen seiner Figuren, läßt nicht selten im affectvollen Drange die Glieder sich in unmöglichen Verrenkungen zeigen, dem natürlichen Organismus zum Trotz; aber auch hier versöhnt die Kraft der Innerlichkeit mit solchen Mängeln.

In seinen Jugendwerken, dem Faust und den Nibelungen, noch überwiegend der herben Formenwelt altdeutscher Kunst zugethan, gewinnt Cornelius schon in den Bildern der Casa Bartholdy den reineren plastischen Zug italienischer Meister. Ist aber dort der ideale Styl noch gebunden in der naiven Anmuth einer charaktervollen Naturauffassung, so gewinnt mit den Werken der Glyptothek der Meister die volle Reife seines Styls, den typischen Ausdruck

seines Idealismus. Aus den Grundzügen desselben erkennt man ohne Mühe die Einwirkung der höchsten Kunstanschauungen der Vergangenheit, einerseits der Antike, andrerseits Rafaels und Michelangelo's. Aber während geringere Geister in ihren Arbeiten die übermächtigen Spuren solcher Vorgänger oft wider Wissen und Wollen zur Schau tragen, bringt die hochoriginale Natur unseres Meisters unverkennbar sich selbst zur Geltung. Und dies um so mehr, je stärker die Neigung zum Pathetischen, zu dramatischer Gipfelung der Compositionen hindrängt. In demselben Maaße aber nimmt auch das Herbe, Eckige überhand, und in den spätesten Cartons zum Camposanto ringt die Größe der Form oft mit einer Summe naturalistischen Details, die nicht immer rein in dem idealen Zug des Ganzen aufgeht. Das Physiognomische ist durch eine Reihe ausdrucksvoller Charakterköpfe vertreten, die indeß, unbeschadet der schlagenden Lebendigkeit, unter dem Gesetz des typisch Allgemeinen stehen. In den weiblichen Köpfen macht sich häufig ein Anklang an Lionardo da Vinci bemerkbar. Die Gewandung endlich, ebenfalls auf dem idealen Vorbild Rafaels und der Antike beruhend, zeigt, wie alles Uebrige, das Streben, dem energischen Ausdruck zu dienen, ist voll von großen Motiven und geistreichen Erfindungen, ohne indeß an plastischer Schönheit mit Rafael oder der Antike entfernt wetteifern zu können. Aber bei allen Schroffheiten, Mängeln, ja auffallenden Zeichnungsfehlern, wie hoch steht die Wirkung dieser Werke über den glatten Schöpfungen Anderer, die mit ihrer inneren Hohlheit freilich eben so weit von der Wahrheit jener entfernt sind.

Um aber jene Schwächen, zu denen noch das mangelhafte Colorit zu rechnen ist, kunstgeschichtlich zu erklären, erinnern wir an die tiefe Entartung, in welche die Kunst vor Cornelius versunken war, an die mühevolle Arbeit, mit welcher er vor allen Andern sich selbst und der Kunst ein neues Gebiet hat erobern müssen, an die rastlose Bewältigung der ungeheuersten Aufgaben, die je einem einzigen Künstler gestellt sind, endlich an die glorreiche Thatsache, daß der Meister, nachdem er die Freskencyklen der Glyptothek, der Pinakothek und der Ludwigskirche geschaffen hatte, nahe vor seinem

sechzigsten Jahre noch einmal mit Jünglingskraft eine neue Aera seines Schaffens begann und in den Entwürfen zum Camposanto selbst seine früheren Werke noch zu übertreffen wußte. Wenn Cornelius weit hinter der Formvollendung und der malerischen Technik eines Rafael und Michelangelo zurückbleibt, so dürfen wir nicht vergessen, daß jene Meister in aller Kunstübung eine Tradition vor sich hatten, Cornelius und seine Genossen dagegen in einer Zeit auftraten, wo jede Tradition erloschen war, wo die Kunst namentlich den gesunden Boden des Handwerks, der unmittelbaren Verbindung mit dem Leben verloren hatte. So ohne Vorschule einer mannigfaltigen Technik, hauptsächlich auf innere Reform, auf geistige Erneuerung gewendet, mußte die neue Kunst einen zu einseitig spiritualistischen Charakter annehmen, ja nicht selten zu einer Verachtung jener Mittel sich verirren, in welchen sie ein blos sinnliches Element erkannte. So wurde jene Wahrheit bald gänzlich vergessen, daß der sinnliche Reiz von Form und Farbe von der wahren Kunst nicht verschmäht, sondern geadelt und zum Ausdruck der höchsten Ideen erhoben werden soll. Dieser Spiritualismus ist freilich ein Merkzeichen des deutschen Geistes. Rühmt doch schon der alte Rivius, in seiner Erklärung des Vitruv, Albrecht Dürer vor allem wegen seiner Kupferstiche und stellt ihn kühn über Apelles, weil dieser in seinen Bildern „sich der Farben habe behelfen müssen." Ueberall gehen unsere tiefsten Meister auf den charakteristischen Ausdruck innerlichen Lebens aus, und wie Dürer und Cornelius die Formenschönheit gering schätzen, so verschmähen ein Sebastian Bach und in seinen späteren Werken ein Beethoven die dem Ohre schmeichelnde Klangschönheit, um desto gewaltiger den Drang des Seelenlebens zum Ausdruck zu bringen. Wer möchte aber in unsrem reichen Geistesleben diese erhabensten Schöpfungen missen?

Populär freilich im banalen Sinne des Wortes werden solche Meister niemals sein; eben so wenig werden sie im eigentlichen Sinne eine Schule bilden. Ihre Jünger pflegen in der Regel nur ihre Schwächen und Fehler zu erben, da sich der Geist nicht übertragen läßt. Was aber von einem Cornelius zu lernen ist, die hohe Auffassung der Kunst, das männliche Ringen in einer Zeit,

die dem Faden, Weichlichen in der Kunst zu sehr geneigt ist, das scheint uns Gewinnes genug. Wenn Cornelius im Ringen mit dem gewaltigen Stoff gewisse Härten und Mängel nie abgelegt hat, so zeigt er dagegen in seinem sechzigjährigen Schaffen ein stetiges Wachsen, eine immer höher und freier sich entfaltende Schöpferkraft, eine sittliche Macht des Wollens und Strebens, die den denkenden Betrachter mit Ehrfurcht erfüllen muß. Als ob wir auf hohen Bergen wandelten, umströmt von frischer Himmelsluft, tief unter uns im Nebel verschwindend das niedre Treiben der Erde, aber frei über uns die Bläue des Aethers, das beseeligende Licht der Welt, — so wird uns zu Muthe vor den Werken des außerordentlichen Mannes. Und wenn manche jetzt hochgepriesene, von der Gunst des Tages auf Händen getragene Werke einer gefallsüchtigen Kunst längst vergessen sind, werden seine Schöpfungen mit denen unserer Größten und Besten unvergänglich leben.

Inhalt.

Seite

Michelangelo Buonarroti (1862) 1

Tizian Vecellio (1861) 77

Die Frauen in der Kunstgeschichte (1862) 139

Der gothische Styl und die Nationalitäten (1861) 177

Eine Reise in Mecklenburg (1852) 207

Die alten Oefen der Schweiz (1865) 261

Paolo Veronese (1862) 337

Die alten Glasgemälde der Schweiz (1866) 391

Die moderne Berliner Plastik (1858) 463

Cornelius (1867) 501

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21207 6365

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JAN 31 2005		
APR 26 2008		
APR 16 2008		

Brigham Young University